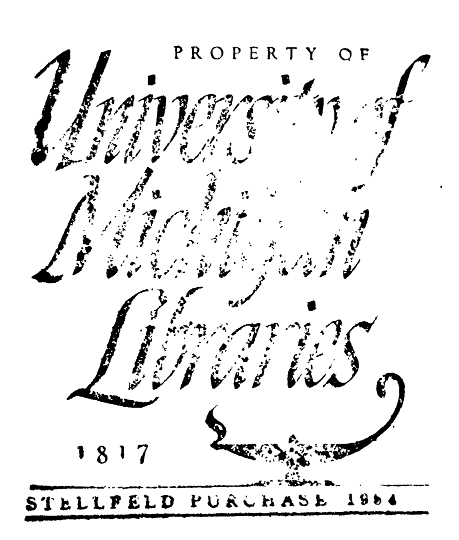
J. HUBERT - AUTOUR D'UNE SONATE


PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954



AUTOUR D'UNE SONATE

DU MÊME AUTEUR

Des Réminiscences *de quelques formes mélodiques particulières à certains maîtres.* Gr. in-8⁰ de 51 pages, 1895 . . . 2.50

Étude sur quelques pages de **Richard Wagner**. Gr. in-8⁰ de 33 pages, 1895 . . . . 2.—

JEAN HUBERT

AUTOUR D'UNE SONATE

ÉTUDE SUR ROBERT SCHUMANN



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1898

AUTOUR D'UNE SONATE

C'est de la Sonate de Schumann en *sol mineur* pour le piano qu'il s'agit.

Peut-être semblera-t-il excessif de choisir pour clef de voûte d'une longue étude une production de proportions relativement restreintes, qui n'occupe pas, aux yeux des théoriciens et des musicologues, une des places les plus éminentes dans l'œuvre du Maître.

Il y a à ce choix deux raisons :

La première est que la valeur de Schumann dans la musique thématique ayant été fort discutée, il a paru utile de la préciser, en analysant une de ses compositions les plus connues dans le genre, — une de celles aussi qu'il est le plus facile d'entendre, puisqu'elle n'exige qu'un seul interprète.

La seconde, — qui a été peut-être la principale, — est que la Sonate en *sol mineur* a offert, dans son enfantement, cette particularité très rare d'être demeurée cinq années en gestation.

Esquissée en 1833, elle ne fut terminée qu'en 1838. On y trouve donc la trace des influences diverses qui s'exercèrent soit sur l'intelligence, soit sur la sensibilité, soit sur le développement artistique de l'auteur pendant cette période, qui fut précisément une des plus agitées et des plus décisives de sa vie.

Il y avait là un sujet d'observation qui méritait d'être approfondi, s'agissant d'une personnalité comme celle de Schumann, aussi intéressante par la saveur de son génie musical et par ce qu'on a appelé les lacunes de son éducation technique, que par la portée générale de son esprit et les vicissitudes d'une existence qui devait misérablement sombrer dans la folie.

Si insuffisante que puisse être la réalisation du programme entrevu, le présent travail ne serait pas tout à fait superflu si, après en avoir pris connaissance, le lecteur, pénétrant mieux dans l'intimité de ce génie, se sentait avec lui en plus complète et plus affectueuse communion [1].

I

Partant d'une composition à la fois symphonique et vocale de Schumann, — *Manfred,* — qui est un pur chef-d'œuvre par le coloris et le sens du pittoresque, comme par la délicatesse, la fraîcheur et la nouveauté de l'inspiration, un critique français s'exprimait ainsi:

« Sauf l'ouverture très développée, **sans grande originalité.....** *Manfred* ne présente qu'une succession de petits morceaux... Le tout est écrit dans une manière qui ne mérite pas le nom de style, sous une inspiration aussi courte que vague. »

..... La Société des Concerts « aurait pu employer son temps plus utilement qu'en se livrant aux laborieuses études nécessitées par cette *médiocrité* donnée tout entière..... La langue de Schumann... est pleine de préciosités et d'absurdités... ses petites compositions obtiennent le succès *en empestant le goût...* »

« On ne forme pas plus de bons cerveaux de musiciens avec toutes ces fadeurs qu'on ne fait de bons estomacs avec les friandises de Boissier. »

Ceci était écrit en 1873, alors que Schumann, un des plus adorables poètes que l'art musical ait produits, était mort depuis 1854, les premières pages de son œuvre si vaste datant de 1829!

Ce critique était M. de Charnacé, qui n'était pas en son temps le premier venu, et à qui on doit une traduction de curieux fragments des écrits de Richard Wagner sur la musique.

1 Pour la partie biographique et historique de cette étude, on a largement recouru au bel ouvrage de Wasielewski : *Vie et Lettres de Schumann 1833-1852*, qui mériterait d'être intégralement traduit en français, et aux *écrits* même du Maître sur *la Musique et les Musiciens.* Pour ceux-ci, on a plusieurs fois utilisé l'excellente traduction que M. de Curzon a faite de fragments de l'œuvre critique, si copieuse et si suggestive de Schumann.

Fétis lui-même, à qui ne manquaient ni la culture intellectuelle, ni le savoir musical pour devancer ou réformer les jugements de la foule, écrivait dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, publiée en 1864 :

« L'admiration sans bornes que Mme Schumann a pour la musique de son mari n'est pas étrangère à la froideur qu'elle a trouvée à Paris, car cette musique y est *antipathique* ».

Hélas ! n'est-ce pas là l'histoire de tous les chefs-d'œuvre? Gustave Planche jugeait, au lendemain de *Ruy-Blas*, que ce beau drame était *une gageure contre la langue, la poésie et la raison.* — Ingres condamnait avec la dernière violence Rubens et Géricault, aussi bien d'ailleurs que Byron et Gœthe, comme *corrompant le cœur de l'homme.* — Berlioz déclarait inintelligible l'introduction de *Tristan et Iseult*, si logique en ses développements. Weber méconnaissait Beethoven, lequel ne voyait dans *Euryanthe* qu'un amas de septièmes diminuées. — Wagner croyait découvrir en Mendelssohn *un véritable abîme de dilettantisme superficiel*, et Schumann lui-même affirmait que la *Bénédiction des Poignards*, dans les *Huguenots*, n'était *autre chose qu'une Marseillaise retapée.*

Cependant, en France même, la connaissance et le goût des œuvres de Schumann s'étaient infiltrés d'abord chez les artistes, puis peu à peu dans le public, bien avant l'époque où Fétis les estimait *antipathiques* à notre tempérament.

A qui sait démêler, dans un style, les alluvions d'influences qui ont concouru à sa formation, il n'est pas difficile de reconnaître, — par certaines phrases sensationnelles, où l'essence de l'expression était concentrée en quelques mesures et avivée par une harmonie pénétrante, — que déjà Gounod avait connu et senti Schumann. On trouve même le souvenir des *Études symphoniques* dans les stances de *Sapho* qui datent de 1851.

Plus tard, chez plusieurs maîtres français, l'imitation devint plus directe et, partant, plus apparente. Dans *Djamileh*, dans *Carmen*, il y a tels ou tels épisodes, où, on peut le dire, Schumann transparaît. Dans les douze pièces à quatre mains, — et surtout dans celle qui a pour titre *Petit mari, petite femme*, — Bizet, dont la production tient entre les deux dates de 1857 à 1875, n'a nullement dissimulé son intention de s'approprier l'accent et les procédés du Maître.

Vers le même temps, la plupart des pianistes de notre pays se passionnaient pour les œuvres de Schumann.

Ce mouvement de diffusion ne s'était pas localisé à Paris. — A Marseille, par exemple, il se créa, de 1864 à 1869, une Société de Trios, composée de MM. Thurner (piano), Graff (violon) et Tolbecque (violoncelle), qui s'était donnée pour mission de propager dans ses séances publiques les productions des Romantiques, et plus particulièrement celles de Schumann.

A Paris, comme en province, les professeurs recommandaient à leurs élèves les pièces du Maître, à l'égal de celles de Mendelssohn et de Chopin. Aussi l'étude fervente de tous les musiciens qui, à cette époque, étaient des adolescents, se complaisait-elle au *Carnaval*, aux *Novelettes*, à *Kreisleriana*, à *Humoresk* du chantre exquis de la *Vie d'une Rose*; — comme à la *Chanson de Printemps*, aux *Préludes*, aux *Sonates d'orgue* du musicien accompli qui, pendant un temps, parut personnifier à Leipzig l'art allemand; — comme aussi aux *Polonaises*, aux *Mazurkas*, aux *Scherzi*, aux *Impromptus* du *poète du piano* dont le roman avait été vécu, et dont les œuvres aux parfums troublants avaient fleuri dans notre Paris[1].

Aujourd'hui, en France, Schumann est devenu un classique. Le *Carnaval* et la *Sonate en sol mineur* ont servi, dans les Conservatoires, de morceaux de concours; et le critique, — si autorisé fût-il, — qui taxerait des œuvres, grandes ou petites, du Maître, de *médiocrité empestant le goût*, se rendrait tout simplement ridicule.

II

L'admiration pour Schumann ne va cependant pas, aujourd'hui encore, sans restrictions.

Ces restrictions se retrouvent, il faut le dire, chez les musicographes de tous les pays et semblent être un des éléments indiscutés de l'opinion qu'on se fait unanimement de son génie.

Il est communément admis que, si Schumann fut inimitable dans les compositions de courte haleine, — pièces de piano ou mélodies vocales, — il fut inférieur dans la Musique de chambre et dans la Symphonie, qui

[1] Le père de Chopin était d'ailleurs Français. Sa mère était Polonaise.

exigent, avec d'amples dimensions, des développements logiques et abondants.

Fétis, qui paraît cette fois s'être rencontré avec le sentiment public, lui reproche « un certain mépris de la forme ». — « Quand il voulait entrer dans des développements plus étendus », dit-il, « *comme dans ses premières Sonates*, il échouait parce que la forme lui manquait »..... et, estimant que « les études tardives ne peuvent avoir les bons résultats qu'on en espère », il ajoute : « Peu habitué aux développements des idées par ses premiers travaux, il manque de clarté dans le plan de ses grands ouvrages..... rien de tout cela n'est d'une beauté achevée; il y a toujours à y reprendre, au moins dans la forme..... [1] »

Ehlert, qui offre un curieux spécimen des théories et du style de la critique allemande contemporaine, a exprimé les mêmes idées :

« Cette exubérance de l'imagination paralyse toujours », prononce-t-il, « chez Schumann, toute aptitude à perfectionner la forme. »

Et ailleurs, après avoir parlé des premières œuvres, du *Carnaval*, de *Kreisleriana*, de la *Fantaisie en ut*, des *Sonates*, il ajoute :

« La nécessité d'un dessin nettement arrêté s'imposa dès lors à son imagination toujours enivrée de coloris. Il dut cesser désormais d'exposer des *généralités* dans une forme *vaporeuse* et *indéfinie*, d'entasser *énigme* sur *énigme* et de dissimuler sa pensée sous le voile mystérieux d'une langue *hiéroglyphique* ! [2] »

Saint-Saëns, avant d'exalter les œuvres pour piano de Schumann, qu'il juge en poète et en artiste, croit devoir faire la réserve suivante [3] :

« Il est bon qu'on sache, pour ne pas faire fausse route, que Schumann n'est pas l'homme des compositions de longue haleine, et qu'il faut toujours s'attendre à rencontrer des parties faibles dans ses œuvres, quand elles ont de vastes proportions. »

Ce qui, à vrai dire, paraît surtout viser les œuvres vocales et instrumentales, telles que *Faust*, le *Paradis et la Péri*, *Geneviève*, etc.

[1] Biographie universelle des Musiciens ; — notice sur Schumann.

[2] Lettres sur la Musique à une amie (traduction Grenier). Il est impossible de comprendre que *Carnaval*, *Kreisleriana*, les *Sonates* et la *Fantaisie* aient pu apparaître à un esprit éclairé comme Ehlert, des *généralités* présentées sous une forme *indéfinie* et des *énigmes* indéchiffrables ! ! !

[3] Harmonie et Mélodie.

Dans son excellent essai de vulgarisation de la technique et de l'histoire musicales, — à la fois solide et concis[1], — M. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, parle, lui aussi, « de *l'indécision* et *du vague des formes* chez Schumann; — et encore, de *nombreuses incorrections*, affirmant que « *ses œuvres ne sont pas, en général, solidement charpentées, bien équilibrées* ».

Des appréciations analogues se trouvent au cours même du captivant ouvrage consacré à Schumann par Wasielewski, qui ne pouvait manquer cependant d'avoir pour lui la partiale prévention de tout biographe pour son héros.

Parlant, par exemple, des premières Sonates, Wasielewski s'exprime ainsi :

« Personne ne niera qu'il y a là beaucoup de passages significatifs..... mais nous ne pourrons non plus laisser passer ce fait que les parties ne sont pas combinées en un tout, et qu'il y a là un manque total de développement organique et logique de l'idée; une expression boursouflée et même désagréable prévaut..... Il n'y a pas de doute que ces défauts sont dus, dans une large mesure, à l'ignorance de la théorie.

..... Dans sa Sonate en *fa mineur* spécialement, se révèle une pénible lutte avec la forme, qui ne donne pas cependant de résultats satisfaisants. »

Pour la première Sonate, que Wasielewski considère d'ailleurs, tout compte fait, comme *marquant une étape et un progrès*, passe encore!

Mais, que cette critique puisse être rendue commune à presque toutes, — sinon toutes, — les œuvres thématiques de Schumann, — à l'admirable quintetto et au vigoureux quatuor pour piano et cordes, — au premier quatuor pour instruments à cordes d'un charme si exquis, — aux quatre symphonies souvent jouées en Allemagne, — au Concerto en *la mineur* pour piano et orchestre, en un mot, à tant d'œuvres, — grandes parfois et profondes comme l'introduction de la Symphonie en *ut*, — attirantes toujours, comme la Sonate en *sol mineur*, par le mouvement, par la couleur, par l'expression, c'est-à-dire par tout ce qui constitue la vie dans l'art, — c'est ce qu'il paraît impossible d'accorder!

[1] La Musique et les Musiciens.

III

C'est surtout à des études tardives que Fétis, – et beaucoup d'autres après lui, — attribuent la prétendue infériorité de Schumann dans la Musique de chambre et la Symphonie.

Cette opinion d'ailleurs, il se plaisait à l'émettre pour d'autres compositeurs, et elle n'est pas pour surprendre de la part d'un théoricien.

Est-elle strictement exacte ?

Jugeant notre Méhul, Fétis rappelle qu' « *il prit sur le tard la résolution de ne rien négliger pour acquérir cette science des formes scientifiques qui lui manquaient et dont le nom l'importunait* »..... « *Il en résulta* », conclut-il, « *qu'il perdit la liberté de sa manière et que ses compositions s'alourdirent. Les accompagnements surchargés d'imitations basées sur la gamme prirent une teinte de monotonie qui se répandit sur ses ouvrages.* »

Ce fut pourtant après cet effort, digne d'admiration chez un Maître en possession déjà d'une légitime renommée, que Méhul donna *Joseph*, son chef-d'œuvre ; — ce qui n'était pas une trop mauvaise façon de *perdre la liberté de sa manière !*

Quant à Schumann, si on rapproche les dates, on constate que ses études théoriques les plus régulières et les plus importantes furent poursuivies par lui vers 1830, à l'âge de vingt ans.

Or, n'est-ce pas seulement vers ce même âge que Richard Wagner se voua complètement à la musique? — Et ne fut-il pas un des plus étonnants manieurs de *la forme* qui aient existé, le Maître qui, songeant à ressusciter dans le drame lyrique une polyphonie disparue depuis Bach, le fit avec cette géniale divination de toutes les ressources qui étaient en puissance dans l'art des sons, au moment où il eut cette conception audacieuse ?

On le voit, l'axiome de Fétis au sujet du danger des études tardives n'a qu'une valeur relative et ne saurait exactement s'appliquer à tous les tempéraments.

* * *

Fétis reproche non seulement à Schumann de n'avoir pas été maître de la forme, mais encore *de l'avoir dédaignée*. Il lui prête cet orgueil puéril, à courte vue, trop fréquent chez les novateurs, qui leur fait volontiers fixer l'apogée de leur art au moment où y est intervenue leur personnalité, en déniant, ou en s'efforçant tout au moins de diminuer, les chefs-d'œuvre qui les ont précédés. L'année de l'hégire est pour eux l'année de leur plus grand succès.

Cette accusation, en ce qui regarde Schumann, est nettement formulée dans le jugement porté par Fétis sur la collaboration du maître à la *Neue Zeitschrift für Musik* :

« Persuadé », dit-il, « comme beaucoup d'autres rêveurs, de la nécessité d'ouvrir à l'art des voies nouvelles, il avait **en profond mépris les traditions des vieux Maîtres.....** Schumann mettait alors la *fantaisie libre* et l'affranchissement des traditions de la forme au-dessus de toutes les autres qualités dans la musique ».....

Et après l'avoir qualifié de « Chef d'une coterie », il conclut en traitant très durement cette noble et si intéressante publication, et le rôle de tous ceux qui y ont concouru :

« Ces pauvres gens », déclare-t-il, « qui s'imaginent avoir agrandi l'horizon de l'art, ne voient pas qu'ils y ont fait un vide immense ; ils parlent de positions perdues et ne comprennent pas que cela n'est vrai que de celles qu'ils ont voulu prendre. »

Cette appréciation sévère et hautaine a passé naturellement dans les ouvrages où les opinions sont énoncées, comme les faits racontés, de seconde main.

Ainsi, dans son honorable *Histoire de la musique moderne*[1], le Genevois Marcillac résume ainsi les tendances de Schumann :

« Renversement de tous les principes traditionnels et de toutes les règles recommandées pour arriver à l'unité de pensée et de conception ; — et portes toutes grandes ouvertes à la libre fantaisie et aux capricieux mouvements de l'imagination. »

[1] Chez Fischbacher.

En vérité, on croit rêver en lisant de pareilles allégations! Aujourd'hui, Dieu merci, les écrits de Schumann sont connus; et on peut se demander comment un musicien de la valeur de Fétis, justement célèbre par ses travaux didactiques et historiques, en est arrivé, sous l'obsession d'une antipathie aveuglée, à se tromper et à tromper aussi grossièrement ceux qui l'ont cru sur parole.

L'erreur ou le parti-pris sont si manifestes qu'on n'y insisterait pas, s'ils n'avaient été sanctionnés par le temps et n'avaient influencé le jugement, presque unanimement acquis aujourd'hui, sur «le maître admirable, profondément vénéré de la jeune école[1] », que Berlioz qualifiait « un[2] des compositeurs critiques les plus justement renommés de l'Allemagne», et au suffrage duquel il attachait tant de prix.

Schumann a passionnément aimé Chopin, comme beaucoup d'autres qui n'en aimaient pas moins Mozart; il a exalté Beethoven et Schubert; il a prédit en termes magnifiques l'avenir de Brahms, qui, dans le Lied, devait continuer Schubert, et dans la Symphonie comme dans la Musique de chambre se montrer le digne héritier de Beethoven; il a rabaissé Meyerbeer, dont les œuvres, en dépit de leurs dramatiques beautés, trahissent l'outrage du temps, tandis que les siennes, qui pourtant furent contemporaines, n'ont pas une ride.

Mais, dans ces admirations comme dans ces antipathies, il n'y a rien qui justifie les reproches de Fétis.

Voyons donc comment Schumann eut «le profond mépris des traditions des vieux Maîtres».

Pour nous éclairer sûrement, lisons Schumann lui-même.

Sur ces *Vieux Maîtres*, voici comment il s'exprime:

*

Sur *Bach*:

« Mozart et Haydn ont connu Bach, partiellement, par un seul côté. Il est difficile de comprendre dans quelle mesure une plus intime connaissance

[1] H. Deiters, Johannès Brahms.

[2] Mémoires.

de son œuvre aurait affecté leurs productions. Mais les combinaisons profondes, la poésie et l'humour de la nouvelle école tirent largement leur inspiration de Bach. Mendelssohn, Bennett, Chopin, Heller et tous les romantiques (je parle des Allemands) approchèrent Bach beaucoup plus près que Mozart, car tous ont fait entièrement connaissance avec lui. *Je m'incline moi-même tous les jours* devant ce sublime esprit, aspirant à me purifier et à me fortifier par lui..... *Bach est incomparable, incommensurable!...*

(Lettre à son ami Keferstein [1], d'Iéna, 31 janvier 1840).

« Je ne veux plus jamais penser à Bach que comme assis tout droit devant son orgue, dans toute sa majesté, avec son orgue grondant sous ses doigts, les fidèles les yeux dévotement levés et peut-être aussi les anges rangés autour de lui!... »

(Article sur Beethoven, traduction de Curzon.)

... « Le glorieux Bach en savait un million de fois plus long que nous ne soupçonnons... »

(Idem sur Hummel, idem).

... « Une fois de plus je me suis aperçu qu'on n'a jamais fini malgré tout avec Bach, et qu'il prend de plus en plus de profondeur à mesure qu'on l'entend. »

(Article sur un concert d'orgue de Mendelssohn, traduction de Curzon.)

Sur *Gluck* :

« Que pourrais-je dire sur cet opéra? (*Iphigénie en Aulide*) Aussi longtemps que le monde existera, une telle musique devra être entendue, car jamais elle ne vieillira... »

(Notes, 15 mai 1847.)

Sur *Mozart :*

« La Symphonie en sol mineur : — une œuvre dont chaque note est de l'or pur, chaque partie un trésor... »

(Article sur quelques passages probablement corrompus dans les œuvres de Bach, Mozart et Beethoven, 1837, traduction de Curzon).

[1] Le pasteur Keferstein, né en Saxe, avait fait d'excellentes études musicales et écrivait sur son art de prédilection sous le pseudonyme K. Stein.

... « Sérénité, paix, grâce; les signes caractéristiques des œuvres d'art de l'antiquité sont aussi ceux de l'école de Mozart... »

(Article sur Hummel, idem, 1834).

« Pour juger Bach, il faut une expérience que la jeunesse ne peut avoir; même l'apogée du soleil de Mozart est prisée trop bas par elle. »

(Idem, 1838).

... « Il ne faut cependant pas laisser tomber en oubli ces beaux âges de la musique sur lesquels Mozart a régné!... » (Idem, 1834).

Sur *Beethoven :*

« Si j'étais un prince, je lui construirais un temple dans le style de Palladius..... ou bien autre chose : prenez cent chênes de cent ans et inscrivez avec cette écriture gigantesque son nom sur une plaine de pays, ou bien sculptez-le en taille de géant... afin qu'il puisse, comme il l'a déjà fait pendant sa vie, voir au loin par-dessus montagnes et montagnes..... Bâtissez en son honneur une Académie... où avant tout *sa* parole sera enseignée, cette parole suivant laquelle la musique ne doit pas être exercée par un chacun comme un métier vulgaire, mais restreinte à des prêtres, comme un monde merveilleux l'est aux initiés!... »

(Monument à la gloire de Beethoven, 1836; traduction de Curzon).

Sur *Cherubini,* qui valut surtout par la maîtrise et l'admirable pureté de la forme :

... « Nous nous sommes demandé une fois de plus si vraiment ce *grand* homme, ce *grand* maître n'est pas encore trop peu connu et apprécié; et s'il ne serait pas temps, — aujourd'hui justement que l'intelligence de ses compositions, par la direction qu'a suivie la nouvelle et meilleure musique, nous est devenue beaucoup plus familière, — de le remettre davantage en lumière... ». « Depuis que Beethoven n'est plus, c'est bien comme le premier qu'il doit être considéré parmi les artistes vivants ! »

(Article sur une ouverture de Cherubini, 1840, traduction de Curzon.)

Sur *Mendelssohn,* qui personnifiait, auprès de lui, les traditions classiques :

«Mendelssohn est une vraie divinité..... Mendelssohn est fiancé; aussi est-il très occupé; mais grand et bon comme toujours. Pas un jour ne se passe où il n'énonce deux pensées dignes d'être gravées en or.»

(Lettres à sa belle-sœur, Thérésa Schumann[1], août, novembre 1836.)

«Mendelssohn est le meilleur musicien que le monde possède en ce moment: ne le pensez-vous pas? — un homme extraordinaire!»

(Lettre à Karl Koszmaly[2], 8 janvier 1842.)

Souvent, bien souvent, revient sous sa plume l'éloge de son rival, à qui, dans ses articles, il avait donné le surnom noblement expressif et transparent de *Félix Meritis.*

Il semble que cette admiration si désintéressée n'ait pas provoqué chez Mendelssohn une complète réciprocité, *peut-être parce que le génie de celui-ci était à l'opposé du génie de celui-là; «Mendelssohn ne pouvait comprendre entièrement Schumann et n'était pas attiré par ses spéciales qualités*[3]».

Le fait est que, dans les lettres que l'auteur de *Paulus* a écrites avec tant d'abondance, on ne retrouve mentionné le nom de Schumann que comme ami et critique musical. Encore n'est-ce que dans les lettres à Ferdinand Hiller qu'on rencontre ces allusions. Pourtant, d'après Hiller, il y avait entre eux une très affectueuse intimité, et Mendelssohn tenait les compositions de son confrère en «haute considération»[4].

On en a la preuve dans ce fait que le 19 août 1843, Mendelssohn joua en public, avec Clara Schumann, l'andante pour deux pianos avec variations.

Par ce qui précède, on voit ce qu'il faut croire du «profond mépris» que Schumann aurait eu pour les Maîtres.

Non seulement ce mépris est une... contre-vérité née dans l'imagination de Fétis, mais encore, lorsqu'on pénètre dans l'intimité des documents sur Schumann, on arrive à la conviction que ce Romantique avait un profond respect pour tous les musiciens qu'il reconnaissait en complète possession de la forme.

[1] Thérésa Schumann était la femme de son frère aîné Édouard, qui, après la mort de son mari, en 1839, épousa le conseiller Fleischer, éditeur-libraire.

[2] Karl Koszmaly, né en Silésie, était compositeur et critique musical. Il écrivait dans la *Gazette Générale de Musique de Leipzig.*

[3] Wasielewski. Vie de Schumann.

[4] Cf. les Souvenirs de Hiller et les Lettres de Mendelssohn à Hiller.

C'est en partie à ce sentiment qu'était dû le culte, presque timide, qu'il avait voué à Mendelssohn.

Cette déférence descendait même, chez Schumann, jusqu'à des compositeurs de second et même de troisième ordre.

Rendant compte, par exemple, de la Symphonie de *Spohr* « du terrestre et du céleste », il conclut ainsi :

« Ainsi termine le Maître. Suivons-le dans l'art, dans la vie, dans le cercle tout entier de ses efforts... Qu'il soit pour nous, avec nos plus grands maîtres allemands, *un rayonnant modèle!* »

(Traduction de Curzon.)

En 1838, Spohr fit part à un ami du grand plaisir qu'il aurait à voir Schumann, dont il désirait depuis longtemps faire la connaissance. « Celui-ci, qui, en d'autres occasions, était froid et réservé, témoigna son *admiration* pour Spohr avec une *grande chaleur*[1]. »

Plus tard, vers 1849, Spohr, à son tour, estima très intéressant d'entendre quelques-unes des plus importantes compositions de Schumann pour le piano. « Des séances de musique furent organisées en son honneur, et Clara Schumann y joua un trio et le Concerto pour piano de son mari avec la perfection la plus accomplie[2]. »

Même considération de Schumann pour *Moschelès*.

Il professe une haute estime pour ses œuvres qui, dit-il, « montrent une ressemblance avec beaucoup de celles de Mendelssohn, — quoique ce dernier écrive avec la fraîche vigueur de la jeunesse[3]. »

Moschelès, qui, de son côté, avait écrit des articles favorables sur quelques-unes des publications de Schumann, lui dédia en 1851 sa Sonate pour piano et violoncelle, op. 121.

* * *

Mais il ne suffit pas de constater ces sentiments de Schumann, même à l'égard des *poetæ minores* habiles dans l'art d'écrire, pour mesurer tout le prix qu'il attachait à la forme elle-même.

[1] Spohr — Autobiographie.
[2] Id. — ibid.
[3] Articles de Schumann sur Moschelès.

Sur ce sujet encore écoutons-le parler, car il s'est exprimé en des termes tels qu'ils ne permettent pas la discussion.

« Apprenez, — dit-il expressément dans ses *Conseils aux jeunes musiciens,* — apprenez *de bonne heure* les lois fondamentales de l'harmonie...

« N'ayez pas peur des mots *théorie, basse continue, contrepoint, etc.;* ils vous sourieront si vous leur en faites autant...

« Jouez et rejouez des fugues des *bons Maîtres,* par-dessus tout, celles de J. S. Bach...

« Faites votre pain quotidien du *Clavecin bien tempéré.* »

Et, comme pensant à lui-même :

« Si le ciel vous a doué d'une imagination active, vous resterez pendant des heures solitaires devant votre piano, comme si vous y étiez ensorcelés; vous aspirerez à exhaler votre âme dans des harmonies célestes, et vous vous sentirez peut-être d'autant plus mystérieusement ravis dans un cercle magique que le domaine de l'harmonie vous sera moins connu..... Mais c'est seulement par le signe précis et prononcé de l'écriture que vous obtiendrez **la maîtrise de la forme** et le pouvoir d'une **claire construction**. Écrivez plus que vous n'improviserez.....

... « **Respectez l'ancien**, mais intéressez-vous ardemment au nouveau... Vous ne comprendrez l'esprit que quand vous serez **maître de la forme**.

« *On n'a jamais fini d'apprendre!* »

En vérité, on reste confondu quand on rapproche ces déclarations de principes, si fermes, si nettes, d'une passion si élevée et si modeste à la fois pour le grand art, des mesquines et mensongères accusations de Fétis! Voilà l'artiste qu'on s'est efforcé de représenter comme un novateur brouillon, impatient de tout joug, se contentant d'une instruction technique superficielle, et dédaigneux de la langue créée par les générations successives de Maîtres admirables!

Ces conseils, que Schumann donnait à la jeunesse, il les suivait lui-même. Il tâchait, lui aussi, de « *maîtriser la forme pour comprendre l'esprit ;* » — et il y a si bien réussi qu'on peut lire, dans la cinquième édition de l'excellent *Traité de composition* du théoricien Lobe [1], mis à jour pour les élèves du temps présent, un chapitre entier qui aurait sans doute stupéfié Fétis, s'il l'avait connu.

[1] Traité pratique de composition musicale par Lobe, traduction française par Sandré.

L'auteur y indique les « *Scènes d'Enfants* » comme des **modèles de forme** *pour les morceaux de genre, tant au point de vue de la* **structure**[1] *que pour la richesse de l'invention musicale,* et ne consacre pas moins de cinq pages à l'analyse de fragments de ces Pièces, qu'il donne en exemple.

De même, ce Maître, à qui on reproche communément l'insuffisance de son instrumentation, comme si elle n'était pas adéquate au caractère de son inspiration et à la couleur de son harmonie, est cité douze fois au cours des magnifiques travaux de Gevaert sur l'art d'orchestrer[2].

Quant aux œuvres dont le cadre, les dimensions et les subdivisions essentiellement classiques ont été établis par « la tradition des Vieux Maîtres », — voici ce que Schumann en pensait et qui nous ramène à notre sujet :

« Une Sonate est un si beau fleuron dans la couronne des œuvres d'un compositeur que je risquerais volontiers, moi Schumann, d'ajouter une Sonate de plus à toutes celles que Schubert a écrites, soit vingt en tout. »

(Article sur Schubert — 1838, trad. de Curzon.)

Aussi le compositeur hardi, qui devait successivement aborder la Sonate pour piano seul, la Musique de chambre pour piano et instruments à cordes, le Quatuor pour cordes et la Symphonie pour orchestre, aspira-t-il, dès son entrée dans la carrière, à couler sa pensée dans le moule d'airain forgé par les Maîtres qui avaient sa profonde vénération.

Produire des œuvres dignes de ces grands devanciers, faire non mieux, mais autrement qu'eux, en colorant les formes classiques par son inspiration romantique, en assouplissant le verbe lui-même par des rythmes plus libres, en rendant l'armature moins rigide par des proportions moins strictement régulières, en rajeunissant le cadre par plus d'indépendance dans les subdivisions et les tonalités, fut l'ambition et l'effort de toute sa vie.

Il débuta naturellement par des compositions dans le genre pour piano seul, car elles lui étaient d'abord plus promptement accessibles, en raison de la pratique qu'il avait acquise depuis longtemps de cet instrument.

Et la Sonate en *sol mineur* fut son second essai dans ce sens ; — celui

[1] A rapprocher des diverses appréciations citées dans le chap. II.

[2] Nouveau traité d'instrumentation. — Cours méthodique d'instrumentation.

qui aboutit à une œuvre définitive par la valeur de l'idée comme souvent même par la beauté plastique de la forme.

Comment il y fut préparé; — dans quelles circonstances et dans quelles conditions il conçut cette œuvre et la mit à point, c'est ce que, dans les documents qui abondent aujourd'hui sur la vie du Maître, on va s'efforcer de dégager.

IV

Avant la Sonate en Sol mineur.

C'est en juin 1833 que Schumann commença *la Sonate en sol mineur.* Il avait à ce moment vingt-trois ans; son talent commençait à s'épanouir et à s'affirmer.

De bonne heure[1] Schumann avait témoigné d'une vive passion pour l'art sur lequel il devait laisser une si personnelle empreinte. Dès l'enfance, il avait appris le piano de Kuntsch, organiste de l'église Notre-Dame de Zwickau, sa ville natale. A sept et huit ans, il tentait d'écrire de petites danses et improvisait en rêvant au piano. A neuf ans, il fut si exalté par un concert donné par Moschelès, que trente-deux ans plus tard, en 1851, il faisait allusion, au cours d'une lettre adressée au célèbre pianiste, à cette lointaine impression.

A treize ans, il arrangeait un Psaume pour chœurs et instruments et trouvait son plus grand plaisir à conduire un orchestre de jeunes amis.

Son père, Auguste Schumann, qui semble avoir eu l'intuition de son génie, avait songé à encourager son penchant et à lui faire prendre des leçons de Carl Maria de Weber. Mais ce projet n'eut pas de suite. Schumann travailla surtout seul avec acharnement, et fut, en réalité, pendant longtemps, ce qu'on appelle aujourd'hui un *autodidacte*[2].

[1] Pour ce rapide aperçu biographique on a consulté, outre les Ouvrages cités (*Vie de Schumann* par Wasielewski, *Écrits et Lettres de Schumann*), l'excellent volume publié en France par Ernest David : « *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann.* »

[2] En France, Félicien David, qui n'eut, il est vrai, qu'un talent doux et mélodieux un peu effacé, — fut aussi un autodidacte.

A dix-huit ans, ayant achevé ses classes au collège de Zwickau, il se décida, — quoiqu'il eût la tête remplie de rêves poétiques et l'imagination enfiévrée par la lecture de Jean Paul, — à prendre ses inscriptions de droit à l'Université de Leipzig. Ce n'était pas sans bien des luttes qu'il avait cédé ainsi aux injonctions de sa mère, qui, après la mort de son père, s'était énergiquement opposée, avec son tuteur, à la réalisation de tout projet artistique.

L'année suivante, Schumann fit un voyage à Bayreuth, pour y retrouver la trace de son poète favori, à qui il garda toute sa vie une admiration enthousiaste. Il y visita la tombe de Jean-Paul « si sentimentalement expressive », l'*Ermitage,* le *Château, Fantaisie.* Ce souvenir a une particulière saveur pour tous les musiciens qui, ayant été dans la ville d'élection pour y entendre les grands cycles wagnériens, y ont refait le même pèlerinage.

Le séjour de Leipzig, où la tradition de Bach était vivante et la vie musicale intense, ne pouvait que surexciter la vocation de Schumann. Il y prit des leçons de piano de Frédéric Wieck et s'adonna avec sa fougue habituelle à l'étude de cet instrument. Vers la fin de l'année, il composa huit polonaises à quatre mains, un quatuor pour cordes et des *Lieder* qui sont demeurés inédits. Son inspiration était dominée à ce moment par l'influence de Schubert, qui venait de mourir et qu'il pleura.

En 1829, il se rendit à Heidelberg, où il travailla beaucoup plus le piano que le droit, son occupation officielle. Il s'exerça jusqu'à sept heures par jour sur le clavier et se produisit même en public comme pianiste.

En août, il entreprit un voyage en Italie, au cours duquel il entendit Paganini. Ce virtuose merveilleux fit sur lui, par ses procédés comme par sa maîtrise, une impression dont on retrouvera plus tard la trace dans certaines de ses œuvres.

Dès cette époque, Schumann avait établi des esquisses de Symphonies, d'études pour piano, et de quelques-unes de ces pièces qui furent peu après publiées sous le titre de *Papillons.*

Enfin, en 1830, il réussit à obtenir de sa mère, intelligemment conseillée par Wieck, l'autorisation, ardemment sollicitée, de se livrer tout entier à la musique.

Ce fut alors qu'il perfectionna ses études théoriques, jusque-là ébauchées, et travailla pendant plusieurs années consécutives l'harmonie et le contrepoint avec Heinrich Dorn, chef d'orchestre du théâtre de Leipzig.

En même temps, il nota des projets de Concerto pour piano en

fa majeur, de variations sur le nom d'*Abegg* pour le même instrument, et d'une *Toccata* en *ré majeur*.

En 1831, Schumann écrivit le premier mouvement d'une Sonate en *sol mineur*, qu'il indique, dans le relevé de ses œuvres, comme publiée sous le titre d'*allegro*, op. 7.

Wasielewski pense qu'il y a là une erreur et qu'il s'agit de l'allegro op. 8.

Quoi qu'il en soit, cette production serait une des plus faibles de Schumann, qui disait à son sujet (Lettre à Henriette Voigt[1], 24 novembre 1834) que « *le compositeur valait mieux que son œuvre, et moins que celle à laquelle elle est dédiée.* »

En 1832, il composa des *Intermezzi* pour piano, op. 4, des transcriptions, pour cet instrument, de pièces de Paganini, et le premier mouvement d'une Symphonie en *sol mineur*, qui est totalement inconnue, et dont il aurait, d'après son biographe, parachevé les deuxième et troisième parties l'année suivante.

Vers la fin de 1832, Schumann s'était de plus en plus adonné à l'étude du contrepoint et des œuvres de Bach, qui depuis longtemps déjà l'avaient captivé. Il imagina pendant ces derniers mois plusieurs de ses *Feuillets d'Album*, op. 124, *Impromptu*, *Scherzino*, *Burla*, *Larghetto* et *Valse*.

En 1833, il conçut des impromptus pour le piano sur une Romance de Clara Wieck[2] (qui avait alors entre treize et quatorze ans), remania, en la transposant, sa Toccata composée à Heidelberg, et esquissa la Sonate en *fa dièze mineur*, op. 11.

Enfin ce fut à cette même époque qu'il prépara les premier et troisième mouvements (premier temps et Scherzo) de la *Sonate en sol mineur*, op. 22, objet de la présente étude.

On le voit, à ce moment précis de sa vie d'artiste, Schumann n'était plus un débutant.

Il était prêt à créer des œuvres achevées par la pensée comme par la forme.

Son génie poétique et musical s'était développé par une solide culture intellectuelle, par ses voyages, par sa persistante passion pour son art, par les luttes même qu'il avait soutenues pour donner à cet art sa vie entière.

[1] Sur Henriette Voigt cf. p. 30 et suivantes.

[2] Sur Clara Wieck, cf. p. 27 et suivantes.

Certains de ses essais de cette époque, les *Papillons,* les *Feuillets d'Album,* révèlent cette originalité, ce coloris, cette fantaisie d'imagination, ce charme mélodique qui lui assignent un haut rang parmi les Maîtres.

D'autre part, l'enseignement régulier successivement reçu de Kuntsch, puis de Dorn, ses études personnelles, la fréquentation quotidienne des œuvres de Bach, ses relations avec Wieck et une foule d'artistes de valeur, enfin ses essais pratiques de composition l'avaient préparé à la possession de la langue qu'il voulait parler.

* * *

Pendant la Sonate en sol mineur.

La Sonate en *sol mineur* fut terminée à la fin de 1838.

Elle a donc flotté dans l'esprit de Schumann pendant cinq années, qui furent parmi les plus fécondes et les plus caractéristiques de sa vie.

Ce fut vers la fin de 1833 qu'il eut la pensée première de fonder un journal musical ayant pour but d'élever et de purifier le goût ambiant. Il ambitionnait d'arracher le public aux œuvres médiocres, empreintes d'une frivole sensualité, et n'ayant d'autre idéal que de satisfaire les instincts les plus vulgaires de la foule ou de suivre les futiles caprices de la mode.

En avril 1834, il put mettre son projet à exécution avec le concours de Louis Schunke, de Frédéric Wieck et de Julius Knorr.

Par une fiction imaginée par Schumann, le groupe des artistes qui défendaient, soit par leurs articles, soit par leurs compositions, l'ensemble d'idées constituant le programme du Journal, formait une sorte de corporation intellectuelle sous le nom de *Davidsbündler.*

Et, pour compléter son roman, le Maître désignait par des pseudonymes mystérieux, — quelquefois transparents, — les artistes qu'il comprenait dans sa confrérie artistique.

Les *Philistins* étaient, au contraire, les écrivains et les musiciens qui personnifiaient les préjugés, la routine, la bassesse de caractère et de vues, contre lesquels la *Neue Zeitschrift* s'efforçait de réagir.

Schumann écrivit dans ce périodique de 1834, année de son origine, jusqu'à la fin de 1844. Depuis cette date jusqu'à sa mort, il n'y publia qu'un seul article sur Johannès Brahms.

Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre sur cette entreprise, qui joua un rôle si important dans l'existence du Maître.

Ce qu'on peut dire et qui nous intéresse au point de vue de la présente étude, c'est qu'en le forçant à préciser ses idées sur son art pour porter des jugements sur les productions des autres, sa tâche de critique le contraignit à se fixer à lui-même un corps de doctrines et un programme qui, sans cette obligation, eussent pu faire défaut à son esprit essentiellement rêveur [1].

Il convient d'ajouter que ses appréciations sur les œuvres et les personnes furent toujours dominées par cette double disposition de cœur et d'esprit qu'il recommandait en termes si élevés à la jeunesse :

Vénération pour les Maîtres passés;

Intérêt sans cesse en éveil pour les contemporains.

Aussi a-t-il pu écrire à Dorn cette affirmation qui ne paraît singulière qu'à ceux qui, comme Fétis, n'ont pas compris Schumann :

« Mozart fut un grand Davidsbündler, comme Berlioz l'est. »

Cette même année de 1834, si remplie par la nouvelle nature de travaux qui accaparait son activité, n'en fut pas moins féconde pour son génie créateur.

Le Maître produisit ses admirables *Études symphoniques*, op. 13, d'une si rare puissance, et la merveille de fantaisie et de pittoresque qui a nom *Carnaval*.

En 1835, il termina et publia la Sonate en *fa dièze mineur*, op. 11 « dédiée par *Florestan et Eusébius à Clara* [2]. » Ses biographes faisant en outre allusion à la *Sonate en sol mineur*, il y a lieu de croire qu'il en écrivit cette année le second morceau, soit l'*Andante*.

En 1836, il conçut une Sonate en *fa mineur*, quelques petites pièces pour le piano, dont certaines devaient encore prendre place dans l'op. 124, un Concerto pour piano sans orchestre, op. 14, et l'adorable Fantaisie en

[1] Voir à ce sujet les opinions et les déclarations de principes citées de la page 9 à la page 15.

[2] « Florestan et Eusebius, — deux êtres en une même personne, — étaient des pseudonymes dont Schumann signait beaucoup de ses articles. — Clara était Clara Wieck, qui avait alors 16 ans..... tous Davidsbündler !! »

ut majeur pour piano, op. 17 [1]. Sous une forme romantique, ces deux dernières œuvres conservaient assez distinctement le cadre classique pour qu'on ait pu supposer qu'elles avaient d'abord été pensées avec la perspective de Sonates.

En 1837, voici les Fantaisies op. 12 et les *Davidsbündler Tänze*, si imagées et si expressives.

Enfin en 1838, — année fertile s'il en fût, — Schumann donna d'abord trois chefs-d'œuvre, *les Novelettes*, op.21; *Scènes d'Enfants*, op.15, et *Kreisleriana*, op. 16; puis, pendant un voyage à Vienne, en octobre, novembre ou décembre, il composa *Scherzo, Gigue et Romance*, op. 32, quelques petites pièces de *Feuillets d'Album*, publiés sous le chiffre d'œuvre 99, et le final de la *Sonate en sol mineur.*

Ce fut, dans sa vie, un temps d'étonnante et heureuse fécondité, car pendant les trois mois suivants, au commencement de 1839, on voyait sortir encore de sa plume *Arabesque*, op. 18, — *Blumenthal*, op. 19, — *Humoresque*, op. 20, — le premier temps du *Carnaval de Vienne*, — *Nocturnes*, op. 23, — et plusieurs petites pièces.

La Sonate en *sol mineur* a donc été composée au fur et à mesure de l'expansion du génie de Schumann.

Elle est commencée au moment où, après de courts essais tels que *les Papillons*, les premiers *Feuillets d'Album*, et quelques tâtonnements dans la musique à développements, Schumann sent ses forces s'accroître et sa main s'assurer, la sève montant peu à peu dans son cerveau en germination.

Elle est terminée pendant la magnifique floraison de 1838, qui a donné à l'art musical tant d'œuvres nouvelles et diverses, aux couleurs éclatantes et aux parfums enivrants.

Pendant ce même temps, quelle avait été la vie matérielle du Maître, quelle sa vie intérieure? C'est ce qu'il est intéressant de rechercher, car chez lui l'homme et l'artiste se pénètrent sans cesse. Beaucoup de ses œuvres sont le reflet de ses lectures, de ses douleurs et de ses enthousiasmes, de ses mélancolies spleenétiques, de ses abattements, de ses gaîtés,

[1] Kreisleriana, Fantasiestücke, Études symphoniques, Carnaval, Fantaisie en *ut majeur*, comptent parmi les joyaux du répertoire du piano, et son Concerto en *la mineur* est aussi unique dans la littérature du piano que l'est le Concerto pour violon de Mendelssohn dans la littérature du violon. »

(*Rubinstein*, — la Musique et ses représentants.)

qui semblent un retour de son existence joyeuse et de ses folies débridées d'étudiant, de ses aspirations et de ses luttes, car c'était un intellectuel et un sensitif.

De là, peut-être la rare intensité d'expression qui se dégage de ses œuvres.

V[a]

En septembre 1833, Schumann, ayant changé de logement, avait occupé un appartement au 4e étage de la maison Helfer, au n° 21 de la Burgstrasse[1].

Ce fut là qu'il fut pris d'une surexcitation d'esprit qui alarma beaucoup ses amis. Sur ces entrefaites, mourut sa belle-sœur Rosalie, à laquelle il portait une tendre affection; c'est à elle qu'il avait dédié les *Papillons* (ainsi qu'à Thérèse Schumann, dont il a déjà été parlé ici). La nouvelle de ce malheur lui donna la plus vive émotion et accrut son agitation, qui, dans la nuit du 17 octobre, alla jusqu'à une terrible angoisse et une sorte de délire morbide. Il craignit de se trouver seul, et ce fut à partir de ce temps que, jusqu'à la fin de sa vie, il eut une aversion insurmontable pour les étages élevés. Aussi, peu après cette crise, il déménagea pour s'installer dans la partie la plus basse de la même habitation. Ce trouble mental s'apaisa peu à peu; mais il lui resta une mélancolie que le temps seul fit disparaître et qui le réduisait souvent à un état apathique. C'était ce que, de nos jours, on appelle la neurasthénie, qu'amène le plus souvent l'excès de travail intellectuel.

Ce furent, en tous cas, les premiers symptômes de ce mal terrible, qui, tantôt sommeillant, tantôt se réveillant avec violence, finit, hélas, par l'emporter. Il y avait sans doute, dans ce cerveau puissant, des germes ataviques de destruction, car sa sœur Émilie, qui mourut dans sa vingtième année des suites d'une incurable maladie, avait donné des signes indubitables de folie tranquille[2].

[1] On a déjà indiqué que Schumann, à ce moment, résidait à Leipzig.

[2] Tous ces détails sont presque textuellement empruntés à la biographie de Wasielewski.

Le début de la Sonate en *sol mineur* fut donc conçu au cours d'une année qui marqua tristement dans la vie de Schumann.

En décembre, le Maître eut une heureuse diversion. Louis Schunke, de Stuttgart, pianiste-compositeur de talent, quitta Vienne pour se fixer à Leipzig. Unis par le même enthousiasme pour l'art, comme par une vive amitié, Schumann et Schunke se retrouvaient sans cesse dans les mêmes réunions. Rapprochés par des relations communes, ils devaient naturellement s'associer pour la création de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Schumann avait dédié à ce cher camarade sa Toccata, op. 7.

Malheureusement, Louis Schunke mourut à la fin de l'année suivante; et cette perte causa à Schumann le plus profond chagrin.

« Ludwig, écrivait-il en août 1834, est très, très malade. Le médecin parle seulement d'un hiver..... Le ciel m'accorde la force de supporter cette perte! »

Quand la catastrophe trop prévue (Schunke était atteint de phthisie) se produisit, Schumann pria Fischhoff[1], à Vienne, de consacrer dans son journal un article nécrologique à la mémoire de son ami, s'offrant même à le faire, bien qu'il en eût le cœur brisé.

Par surcroît, la disparition de Schunke lui apportait le plus grand trouble pour la composition et la gestion du Journal.

En 1835, Mendelssohn arriva de Düsseldorf à Leipzig « pour y prendre la direction des concerts du Gewandhaus, qui étaient déjà dans un état florissant et soutenu par le public. Mais quoique le terrain eût été bien préparé avant la venue de Mendelssohn, c'est lui qui fit de Leipzig la ville la plus musicale de l'Allemagne. La vie artistique extraordinairement intense qui y surgit presque tout à coup, sous l'influence de son génie, attirant à elle les talents les plus distingués du sol germanique, y prit un caractère si durable qu'aujourd'hui encore on y ressent son influence. Schumann, qui depuis longtemps éprouvait un grand respect pour Mendelssohn, fut attiré dans son cercle[2]. »

Cette vie artistique de Leipzig, dont peu de centres peuvent nous donner une idée, et qui était si exceptionnellement favorable au dévelop-

[1] Joseph Fischhoff, né en Moravie, était professeur de piano au Conservatoire de Vienne. Il a publié divers articles et écrits sur son art.

[2] Ernest David. Ouvrage cité.

pement des facultés créatrices des compositeurs qui y participaient, Schumann l'a décrite avec une exactitude passionnée dans la *Neue Zeitschrift für Musik,* notamment pour les années 1837 et 1838. Dans ces pages profondément intéressantes, aussi pleines de faits que d'aperçus féconds et d'expressions suggestives, on sent passer l'air vivifiant que respirait la nature musicale de Schumann, et dont elle s'imprégnait, — je dis mieux, — dont elle se nourrissait.

Sur les programmes des Concerts du *Gewandhaus,* passaient les meilleures œuvres de tous les temps, de tous les pays, de toutes les Écoles. Beaucoup d'auteurs et de virtuoses contemporains tenaient à honneur de faire le pèlerinage de cette capitale intellectuelle et de s'y produire.

Dans sa revue rétrospective de l'hiver 1837-1838, à Leipzig, Schumann constate que sur les affiches Mozart a figuré dix-sept fois, Beethoven quinze fois, Weber sept fois, Haydn cinq fois, Cherubini, Spohr, Mendelssohn, Rossini de trois à cinq fois, Hændel, Bach, Vogler, Cimarosa, Méhul, Onslow, Moschelès deux fois, Naumann, Salieri, Righini, Fesca, Hummel, Spontini, Marschner, et d'autres, une fois. En d'autres saisons, le public avait entendu aussi Schubert, Reissiger, Berlioz, Ferdinand Hiller, Lachner, Chopin, Doehler, Molique, Strauss, Sterndale Bennett, à qui Schumann dédia ses *Études symphoniques,* Kalliwoda, à qui il dédia ses *Pensées fugitives,* Lipinski, à qui il dédia le *Carnaval.*

Aussi Schumann pouvait-il écrire en dépeignant ce petit monde musical: «D'intrigues et de cabales, nous n'avons pas entendu dire un mot; et le résultat de cette bonne harmonie a été des plus favorables à l'art et aux artistes.»

On le voit vivre, en effet, le noble Maître, à côté de Mendelssohn et de tous les membres de son orchestre «pleins de foi [1]», de David, le violoniste «au style magistral», «la tête de colonne de l'orchestre», de la première cantatrice, Mme Grabau, «dont le temps a seulement enlevé à la voix de Madone ce qu'elle avait de trop terrestre», de Mme Fürst, qui a «une voix italienne et un style original», de Queisser «le dieu de la trompette», des violonistes et altistes C. G. Muller et Ulrich, et du flûtiste Grenser «qui redoublent de chaleureux entrain, quand les autres semblent commencer à

[1] Tous ces qualificatifs qui peignent avec tant de relief les personnalités désignées sont de Schumann. On remarquera l'appréciation, si exquise et en même temps si délicatement critique, de la cantatrice, Mme Grabau.

ressentir quelque fatigue», du clarinettiste Heinse, du flûtiste Haake, du violoncelliste Grabau, du hautboïste Diethe, du corniste Plan et d'autres que Schumann a tant de plaisir à mentionner!

Il fréquentait aussi, non seulement les *Concerts du Gewandhaus*, qui pouvaient donner jusqu'à trente-deux auditions dans une saison, mais encore les *Séances de musique de chambre* organisées par David, celles de l'*Euterpe*, jeune phalange moins parfaite, dirigée par C. G. Muller et vouée à la musique instrumentale à l'exclusion du chant; l'*Académie de Chant*, conduite par le Dr Pohlenz; l'*Orphée*, sous la direction de l'organiste Geissler; des *Sociétés Chorales* nombreuses, telles que la *Liedertafel*, la *Pauliner Union*, etc., sans compter le *Théâtre-Royal*.

Plein d'enthousiasme et de foi, le cœur dilaté par cet épanouissement artistique, Schumann avait de la joie à écrire que «peu de capitales peuvent être comparées à la petite Leipzig», et souhaitait «que le génie de la musique pût être longtemps conservé en ce petit coin de terre, consacré une première fois par la présence de Bach, et maintenant par celle du jeune maître illustre» qu'il voulait, «pour le plus grand profit de l'art, voir conservé longtemps à Leipzig, avec tous ceux qui l'entouraient.»

Vb

Pendant ce même temps passent dans la vie de Schumann trois figures de femmes qui exercèrent sur lui une grande influence.

L'une d'elles demeurera toujours dans la mémoire des musiciens; ses traits restent étroitement rapprochés de ceux de Schumann comme s'ils étaient gravés en une même médaille. Celle-là eut son amour, tant que vécurent l'intelligence et le cœur du Maître.

Une autre, — la première qui retint son attention, — avait éveillé en lui un désir passionné.

La troisième lui inspira un culte d'amitié noble et tendre. — C'est à son souvenir qu'est intimement lié celui de la *Sonate en sol mineur*.

Le rêve illusionné des jeunes années fut *Ernestine von Fricken.*

La femme admirée d'abord, puis adorée et conquise au prix de plusieurs années de luttes, fut *Clara Wieck,* qui devint Clara Schumann.

L'amie douce et bienfaisante fut *Henriette Voigt.*

* * *

C'est en avril 1834, d'après Wasielewski, que Mlle Ernestine de Fricken vint se fixer à Leipzig. Elle arrivait de la petite ville d'Asch, sur les confins de la Bohême et de la Saxe. Elle s'installa dans la maison même de Frédéric Wieck, pour perfectionner sous sa direction son talent de pianiste. Peu après, Schumann fit sa connaissance et conçut promptement pour elle une violente passion qui lui fut pleinement rendue. Longtemps il songea à l'épouser.

Dans une lettre à Moschelès, du 22 septembre 1837, Schumann explique que tous les mouvements du *Carnaval,* sauf deux ou trois, sont construits sur les notes A, S, C, H, qui forment le nom de la petite ville dans laquelle, — disait-il, — avait résidé un artiste de ses amis et qui, par une coïncidence curieuse, étaient les seules lettres musicales qui se retrouvaient dans son propre nom. — Un des numéros du *Carnaval* porte précisément le titre de *Lettres Dansantes,* A, S, C, H.

Écrivant à Henriette Voigt, Schumann exprime le désir qu'Ernestine joue quelquefois ces pièces inspirées par elle. Une de ces pièces est même placée sous l'invocation d'*Estrella,* pseudonyme qui voile à peine le nom d'Ernestine qui le hantait.

Enfin le thème qui sert de base aux *Études symphoniques,* op. 13, avait été fourni par le père de la bien-aimée.

Schumann avait à cette époque l'esprit plein d'elle.

Le 25 août 1834, dans une correspondance avec Henriette Voigt, il s'écrie :

« Quelle consolation ce serait si vous essayiez d'obtenir du père d'Ernestine la permission qu'elle revînt à la fin de l'hiver, pour passer un mois ou plus ! Et vous le pourriez mieux que personne ! »

Et le 1er septembre :

« Est-ce une faiblesse de l'avouer ? c'est mon Ernestine que j'adore outre mesure ! »

Il la voyait avec toutes les illusions de son amour, lui prêtant toutes les qualités comme toutes les grâces, l'associant sans cesse dans sa pensée à ses plus douces affections, Louise Schunke, Henriette Voigt.

« Je pensais à mes richesses ce matin, écrivait-il, trois noms les composent. »

« Cependant, dit Wasielewski, s'il faut en croire des témoignages authentiques, Ernestine n'était remarquable ni par la beauté, ni par l'intelligence. Il semble que Schumann ait été attiré vers elle par sa fleur de jeunesse, par ses charmes sensuels, et que, seule, la poésie de l'amour pouvait lui faire découvrir en elle ces qualités que tout homme attribue volontiers à l'objet aimé, — même quand elles n'existent pas. »

Heureusement, les relations avec Ernestine von Fricken se refroidirent peu à peu. Ce changement de sentiments fut préparé par la séparation, car Ernestine quitta Leipzig en septembre 1834. Le biographe ajoute que des raisons qu'il ne peut donner rendaient une séparation désirable.

Cette séparation fut définitivement consommée par un arrangement amiable, et en janvier 1836, Schumann se trouva délié de tout engagement.

* * *

Le mois suivant il perdait sa mère.

Cette mort, qui faisait un vide nouveau dans ses affections, le troubla profondément. Jeune, ayant souffert, replié sur lui-même, tourmenté d'un grand besoin d'aimer, doué d'une nature ardente et sensible, il se trouvait dans une situation et dans un état d'âme qui le prédisposaient singulièrement à une grande passion.

Cette passion devait être le charme et une des noblesses de sa vie. Elle alla à la fille de son cher maître Frédéric Wieck, qui avait décidé de sa vocation, — à cette Clara que dès le *Carnaval* il désignait par le doux surnom de *Chiarina*, qu'il avait vue jusqu'ici enfant, et qui, devenue jeune fille, avait maintenant toutes les grâces de la femme. Elle avait alors 17 ans.

— Pianiste incomparable par la pureté du style comme par l'impeccable virtuosité, elle étudiait pendant cette même période, de 1835 à 1838, la composition (harmonie, contrepoint, instrumentation,) avec Dorn, le maître même de Schumann, le chant avec Mieksch, de Dresde, et jusqu'au violon, sous la direction de Prinz. C'était et ce fut toujours une artiste d'essence rare, dont le prestige devait fasciner Schumann et ajouter un rayon de plus à son auréole d'amante.

Quand elle devint la femme du Maître, Clara Wieck apporta au cher grand homme le bonheur intime le plus parfait, le calme de la vie de famille[1], avec l'encouragement de son approbation éclairée et l'incitation continue de son propre talent, ce qui constituait un ensemble de conditions singulièrement propice à l'expansion du génie de Schumann. Aussi les années qui suivirent cette union furent-elles les plus actives de la vie du compositeur. Cette production ne cessa pas d'être extraordinairement féconde, jusqu'au moment où le mal horrible qui le guettait vint définitivement saisir et éteindre cette belle intelligence.

Pendant la vie de Schumann et après sa mort, Clara Schumann se voua de toute son âme à la tâche de propager, de faire comprendre et admirer les œuvres de son mari.

Elle l'aima jusqu'au delà du tombeau, et lorsque Fanny Ritter lui demandait l'autorisation de traduire en anglais les écrits du cher absent, elle lui répondait en quelques lignes, où s'épanchait le cœur de l'épouse inconsolée:

« Par la pureté de sa vie, ses nobles inspirations, l'excellence de son cœur, il ne pourra jamais, disait-elle, être complètement connu, excepté par les communications de sa famille, de ses amis, et par sa correspondance privée. »

Et, jugeant les biographies de Wasielewski et de Reissmann incomplètes, insuffisantes à son gré et inférieures à leur héros, elle se proposait de réunir tous les matériaux nécessaires pour réaliser ce plan.

Aussi, quand récemment Clara Schumann est morte à son tour, à un âge avancé, entourée du respect de tous, a-t-elle laissé l'impression qu'avec elle disparaissait une de ces légendaires figures de femmes qui ont éclairé la vie des poètes, et dont le souvenir est indissolublement lié à leur gloire!

[1] Elle lui donna huit enfants.

De 1836 à 1840, les lettres de Schumann, comme son existence, sont remplies de Clara. — Il aime, il est aimé; — c'est la pensée, c'est la parole, c'est le chant de tous les jours.

Mais Frédéric Wieck, qui cependant avait décidé de la carrière musicale de Schumann, en se portant garant auprès de sa mère de son avenir, ne voulait pas donner son consentement à ce projet d'union. Il trouvait Schumann de fortune et de notoriété trop minces pour obtenir cette fille dont il était si fier, — «*notre Clara,*» — ainsi qu'il la désignait volontiers quand il parlait d'elle, comme si elle eût incarné à elle seule les plus pures traditions pianistiques et toute la virtuosité de l'Allemagne!

Ce fut une longue suite d'épreuves et de difficultés. — L'amour de Robert et de Clara fut contrarié par l'absence, par des obstacles sans cesse renaissants.

«Vraiment, écrivait Schumann à Dorn, des luttes que me coûte Clara beaucoup de musique est née et a été conçue. Les *Concertos*, les **Sonates**, les *Danses des Davidsbündler*, *Kreisleriana*, les *Novelettes*, leur doivent presque entièrement leur origine.»

... «Clara, répétait-il plus tard, fut alors presque ma seule inspiration.»

Il résolut d'aller à Vienne, et de s'efforcer d'y conquérir des succès qui pourraient désarmer l'opposition de Wieck.

Et toujours la pensée de l'aimée le suit:

«Clara veut vous écrire; mande-t-il à Thérésa (mars 1838), je lui ai dit qu'elle devait vous appeler ma sœur..... je ne puis vous dire quelle nature c'est, et combien je suis indigne d'elle. Mais je veux la rendre heureuse... je ne puis parler de cela; mes sentiments sont trop profonds pour être exprimés par des paroles...»

«Clara est idolâtrée ici (octobre 1838); partout où je vais, on me parle d'elle dans les termes les plus profondément sympathiques...»

«Vous savez (décembre 1838), Clara est tout amour, attachement, gratitude... Clara ira le 1er janvier à Paris, et probablement, plus tard, à Londres... Quelquefois je sens que je ne peux plus supporter cette situation... Que le bon Dieu la garde, l'exquise et chère fiancée, pleine de foi!»

... «Clara (lettre à Keferstein, février 1840) à qui j'ai envoyé votre dernière lettre (elle était à Hambourg avec sa mère), vous répondra certainement et vous remerciera des termes si aimables dans lesquels vous vous

exprimez à son égard. Elle est bien telle que vous la dépeignez, une rare créature, qui réunit un grand nombre de belles qualités!»

Comme ses lettres, ses productions de ce temps portent la trace de ces alternatives d'espoirs, de doutes, d'enthousiasme et d'abattement.

Ce roman devait avoir son dénouement après l'époque à laquelle est restreinte la présente étude.

A Vienne, dans le tumulte de la grande ville, au milieu de tant de «Philistins», Schumann avait regretté le milieu plus intime et si réchauffant de Leipzig, et avait fini par y retourner. En février 1840, pour avoir un titre qui le rapprochât de Clara, aux yeux de Wieck, il avait sollicité et obtenu, par l'influence de son ami Keferstein et du Conseiller Reinhold, le grade de Docteur en philosophie, de l'Université d'Iéna, qu'avaient déjà Marschner et Mendelssohn. Cette sanction officielle du talent de Schumann ne suffit pas pour amener à composition le père entêté, qui considérait comme un devoir, de persister dans son attitude. Il fallut recourir aux moyens légaux, et le mariage ne devint possible qu'en septembre de la même année, après un pénible débat que clôtura un arrêt de la Cour Royale d'Appel de Leipzig, favorable aux deux amoureux. — Ce fut plus tard seulement que Frédéric Wieck se réconcilia avec ses enfants.

*

Pendant ces quelques années, une autre femme avait soutenu le Maître de sa délicate amitié.

C'était Henriette Voigt, femme d'un honorable négociant de Leipzig, Karl Voigt, qui devait avoir une certaine élévation de cœur et d'esprit, car il paraît avoir compris la nature d'Henriette, qu'il laissa libre de suivre sa passion pour la musique.

Élève de Ludwig Berger, de Berlin, professeur à l'enseignement classique, Henriette Voigt avait un talent de pianiste, sinon irréprochable, du moins intéressant.

Schumann dut cette relation à son ami Schunke, un des familiers de la maison. «En dépit des instances de Schunke, dit Wasielewski, Schumann

mit longtemps avant de se résoudre à vaincre son aversion pour faire de nouvelles connaissances, et il ne finit par fréquenter assidûment cette demeure hospitalière qu'après s'en être détourné bien des fois.»

Peu à peu, la plus solide et la plus affectueuse amitié s'établit entre Schumann et Henriette.

Sur son journal, l'amie écrivait:

«Quel vrai plaisir j'ai eu aujourd'hui!... J'ai lu un article de Moschelès sur la Sonate de Schumann, et j'ai pensé que c'était là un chef-d'œuvre de clarté et de nette compréhension. Moschelès voit toujours l'exacte vérité et nous donne, en peu de mots, le plus parfait jugement possible... Si Moschelès avait été ici, il m'aurait enviée pour le plaisir que j'ai pris à ses propres paroles.»

Dans ses lettres, l'ami écrivait:

... «Lorsque j'ai lu votre lettre, je l'ai fermée doucement, et ne l'ai jamais relue, pas même aujourd'hui, pour que ma première impression puisse se conserver pure dans les années futures. Ah! si un temps venait où il ne me resterait plus que ces lignes, je les sortirais et je serrerais l'ombre de cette main chaude dans la mienne!» (Août 1834).

... «Quoi qu'il arrive, je crois plus fermement que jamais qu'il y a encore des êtres supérieurs en ce monde, et c'est sur votre nom, Henriette, que repose cette foi!...»

... «Ce sont réellement des lys d'amour qui relient ensemble les *Sehnsucht*-valses. La dédicace ne peut convenir qu'à une âme en *la majeur,* conséquemment à une âme comme la vôtre, c'est-à-dire, à vous seule, ma chère amie...» (1834).

«Je deviens poète quand je pense à vous, comme le savent tous mes amis, car vous êtes devant mes yeux comme une vision tantôt rêvant, tantôt conseillant, rarement chagrine, quelquefois sombre, plus souvent joyeuse, — toujours bonne et aimante...»

... «En un tel jour[1] je veux joyeusement regarder un peu plus longtemps dans vos yeux, et rester silencieux, car il est interdit de parler à haute voix dans l'église...»

... «J'étais complètement épuisé hier et votre lettre arriva. Elle m'a calmé comme la main d'un ange.»

[1] Un jour de fête, après les souhaits les plus chaleureux.

... «Que puis-je vous offrir pour votre suprême bonté? On dit que ceux qui s'aiment l'un l'autre se retrouveront dans quelque autre planète, où ils vivront et gouverneront seuls. Tenons cet aimable proverbe pour vrai... Ne m'abandonnez pas!»

Les vagues pressentiments de Schumann se réalisèrent. Un jour vint où «*il ne lui resta plus que les lignes*» de son amie, et où il dut les sortir pour «*serrer l'ombre de cette main chaude dans la sienne*».

L'âme pure, claire, limpide, «en *la majeur*», d'Henriette, s'était envolée prématurément dans les sphères où «*ceux qui s'aiment doivent se retrouver*».

Ce jour-là (en 1839) Schumann consacra à son amie de longues pages dans ce journal, dont elle avait chaleureusement encouragé les débuts, et dans lequel, avec sa bizarrerie coutumière, il l'avait plus d'une fois désignée elle-même sous les noms de *Léonore* et d'*Aspasie*, comme une des reines de la Cour d'Amour imaginaire des *Davidsbündler*.

Rien ne saurait mieux donner l'idée de ce que fut Henriette Voigt que ces lignes écrites à la fois avec émotion et une très familière simplicité. Schumann revoit la chère morte avec les yeux de son cœur et la fait passer, sous nos yeux, dans ce milieu intime où elle vécut, et où sa douce amitié fut si bienfaisante.

Voici quelques extraits de l'article nécrologique publié par *Eusebius* (Schumann) sous le titre: *Souvenirs à une amie*:

«Dans le cercle artistique qui commença à se former à Leipzig au début de l'année 1834, Henriette Voigt, notre jeune amie qui vient de mourir, occupait une place remarquable. Il convient de lui consacrer dans ce journal quelques lignes, qui ont aussi peut-être à remercier ce groupe, dans lequel celle qui a disparu prit un si vif intérêt à sa fondation. Ceci fut dû surtout à la coopération de Ludwig Schunke, son ami et maître.

Jusqu'au moment où elle fit la connaissance de cet artiste si estimé, Henriette Voigt fut presque exclusivement adonnée à la vieille école. Élève de Ludwig Berger, de Berlin, elle jouait ses compositions avec une préférence enthousiaste, et avec ces compositions, seulement celles de Beethoven. Tous nous l'avions su; et comme Florestan estime difficile de s'entendre avec ce qu'on appelle les *dames Beethoveniennes,* il s'écoula longtemps avant que Schunke et moi fîmes cette connaissance, dont les conséquences furent si heureuses et si fécondes.

Mais aucun artiste n'avait besoin de faire plus d'une visite dans cette maison, pour s'y sentir entièrement chez lui. — Sur le grand piano étaient suspendus les portraits des Maîtres. Une bibliothèque musicale choisie était là, — à portée, — pour être consultée. Il semblait qu'Apollon était le maître de la maison, et la Musique la divinité qui y présidait; l'hôte et l'hôtesse devançaient tout désir qu'un musicien pouvait former. Bien des visiteurs étrangers, et jusqu'ici encore inconnus, se rappelleront cette maison hospitalière.

Schunke se trouva là immédiatement chez lui. C'est grâce à lui que l'attention d'Henriette fut spécialement attirée du côté des tendances modernes qui avaient fait du chemin depuis la mort de Beethoven et celle de Weber. Ce fut d'abord Schubert qui fut entrepris; et aucune composition n'excita plus vite la sympathie que les œuvres à quatre mains qui vont au cœur et à l'intelligence plus vite que des paroles. — Puis, vint le tour de Mendelssohn et de Chopin; les enchantements du premier éveillaient chez notre amie un sentiment qui allait jusqu'au respect, tandis qu'elle préférait entendre les œuvres du second, interprétées par d'autres, que de les jouer elle-même[1].

Un autre habitué qualifié de la maison était le conseiller Rochlitz, qui se délectait à entendre le récit de la vie et des faits et gestes des artistes modernes racontés par notre amie, — ou encore leurs œuvres, car elle les commentait elle-même en les jouant.

Elle entretenait aussi une active correspondance avec beaucoup d'artistes célèbres et n'excluait pas de sa sympathie les noms étrangers.

Elle qui s'était créé complètement cette existence charmante, avec ses plaisirs, ses obligations et son cortège de relations, en fut bien vite privée et dut s'en retirer. Dans l'année 1834, la maladie de Ludwig Schunke commença à prendre un caractère menaçant. Schunke n'aurait pu trouver une garde-malade plus dévouée que notre amie; et si des mains humaines avaient pu désarmer la mort, un tel pouvoir eût été certainement donné à celle qui le soutint de son courage et lui prodigua jusqu'aux derniers moments les consolations. Schunke mourut trop jeune, avant d'avoir atteint

[1] On remarquera que Schumann ne parle pas de ses propres compositions qui avaient cependant leur place tout indiquée dans le mouvement romantique, et qu'Henriette Voigt avait dû sûrement jouer avec joie.

son but comme artiste. Mais il demeure vivant dans bien des mémoires et dans bien des cœurs.

Beaucoup d'artistes vinrent ensuite frapper à la porte de l'hospitalière maison, bien connue, et beaucoup de nouveaux liens de sympathie furent créés. Mais aucun ne devint aussi profond et aussi complet dans sa nature que celui qui avait été dénoué par la mort; la corde brisée vibra encore longtemps.

Cinq ans plus tard, Henriette Voigt mourut du même mal que Schunke, — mal trompeur, que la nature cache avec une si bienfaisante bonté à ceux qui déclinent, que quelquefois il leur semble regagner chaque jour leurs forces. Notre patiente fut si étrangement illusionnée jusqu'au moment où de sinistres pressentiments l'eurent saisie, — qu'elle trouvait impossible de penser que la mort approchait, et que même de ses vrais pressentiments elle recueillait de fraîches espérances.

Jusqu'au dernier moment elle garda son dévouement à la musique et aux musiciens. C'est ainsi qu'elle achetait des fruits et des fleurs, pour les envoyer, ouvertement ou discrètement suivant les circonstances, à tel ou tel artiste admiré. La tombe de Schunke fut souvent ornée par elle de guirlandes; c'est à elle aussi que fut due l'érection d'un monument sur cette sépulture. Elle contribua de toute manière au succès et au bonheur des musiciens; et elle le put, grâce à des circonstances favorables et à l'approbation d'un mari qui jamais ne s'opposa à aucun de ses désirs.

Son album était tout particulièrement l'objet de ses soins; c'était son plus cher trésor, qu'elle n'aurait pas voulu échanger contre les plus précieux joyaux; presque tous les musiciens distingués de ce temps y avaient une place. — Ses lettres étaient remarquables par leur grâce aisée; avec les réponses de ceux à qui elles étaient adressées, elles formeraient la collection la plus intéressante. Il nous paraîtrait difficile d'en faire ici une sélection, car elles touchent à des événements trop récents. — Dans son journal, elle écrivait tour à tour en prose et en vers, généralement sur l'art et les artistes. Son esprit était rarement en repos, comme si chaque jour avait pour elle sa tâche marquée, pour le progrès de la musique. Avec tout cela, c'était une mère et une maîtresse de maison incomparable.

Son jeu avait les solides qualités de l'école de Ludwig Berger; il était correct, élégant et facile, quoique troublé par une certaine agitation, quand quelques auditeurs étaient présents. Elle demeura si longtemps fidèle à la

tradition de son instruction originaire, que ce ne fut pas sans difficulté que nous pûmes la décider à faire usage des colorations de la pédale. Mais jamais nous ne l'avons entendue jouer de la mauvaise musique et jamais non plus elle n'encouragea quoi que ce fût d'inférieur. Bien que forcée parfois, comme hôtesse, de le supporter, elle trahissait son déplaisir par son silence, en dépit des égards qu'elle devait personnellement à l'artiste dont il s'agissait ».

Dans ce portrait fidèle et touchant, qui de nous ne reconnaît une de ces figures de femmes à l'esprit élevé, à l'intelligence souple et toujours en éveil, à l'âme ardente, dont l'encouragement soutient l'artiste, dont le suffrage l'exalte, dont l'amitié embellit noblement sa vie !

Cette femme, nous l'avons tous rencontrée, car l'exquise race des Henriette Voigt n'est pas éteinte ; elle est de tous les temps et de tous les pays.

Que notre admiration et notre reconnaissance aillent donc à elles ; — et spécialement à celles que Dieu a placées à côté du génie ; et qui, l'ayant deviné, l'ont consolé, conseillé, suscité, et ont ainsi aidé à l'éclosion de chefs-d'œuvre qui font notre joie, et dans lesquels leur cœur a eu sa douce part !

C'est à Henriette Voigt qu'est dédiée la *Sonate en sol mineur*.

Voyons ce qu'est cette œuvre née dans des conditions et dans des circonstances si particulières.

VI

§ 1.

Premier temps (aussi vite que possible.)

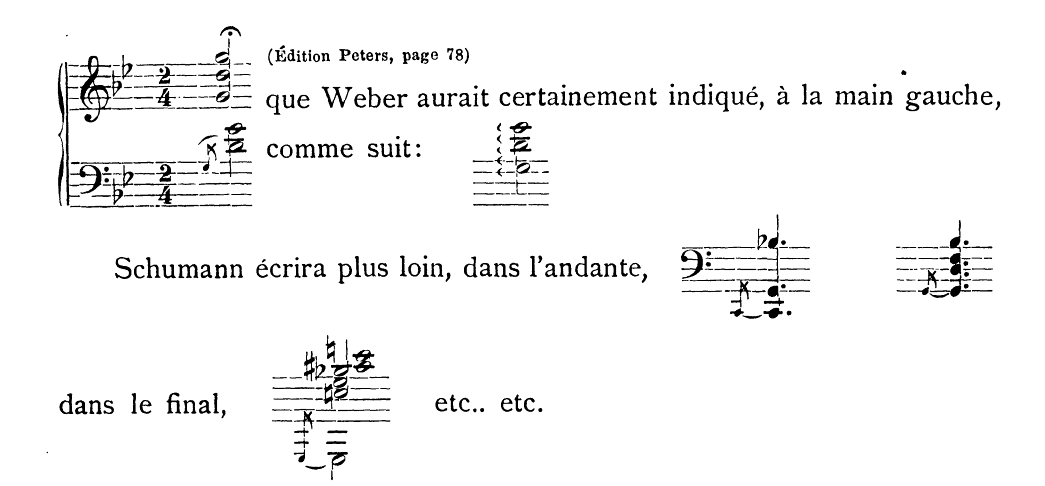
Première reprise.

Exposé des Thèmes.

A la première mesure, relevons un procédé de notation qui est personnel à Schumann et se retrouve fréquemment au cours de ses œuvres.

Il consiste à figurer la basse en *petites notes*, ce qui, pour l'œil, donne parfois la sensation d'un accord incomplet.

La Sonate commence en effet par l'accord ci-après:



que Weber aurait certainement indiqué, à la main gauche, comme suit:

Schumann écrira plus loin, dans l'andante,

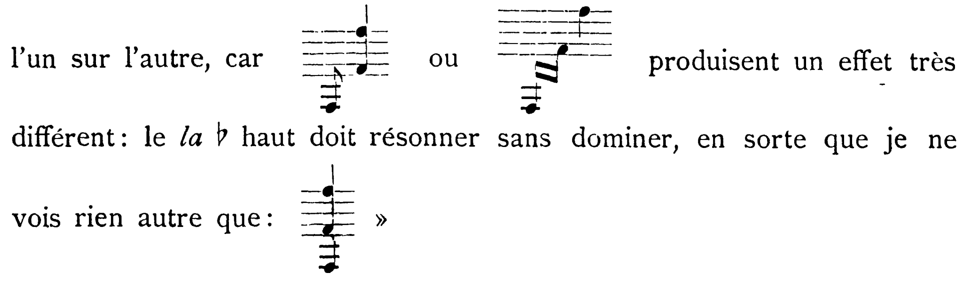
dans le final, etc.. etc.

Je ne crois pas que d'autres Maîtres aient employé avant lui ce genre de notation.

Schumann se préoccupait d'ailleurs de diverses nouveautés graphiques, au moyen desquelles il espérait obtenir une interprétation strictement conforme à ses vues.

Ainsi, le 22 septembre 1837, dans une lettre à Moschelès, il disait à propos du *Carnaval*:

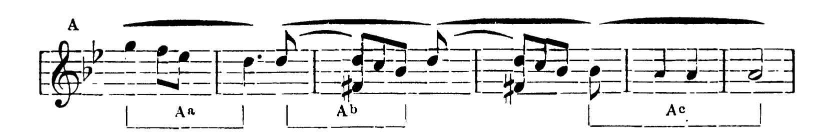
«Vous devez être surpris de bien des choses dans mon système de notation. Je ne connais réellement pas d'autre moyen d'écrire les trois *la* ♭
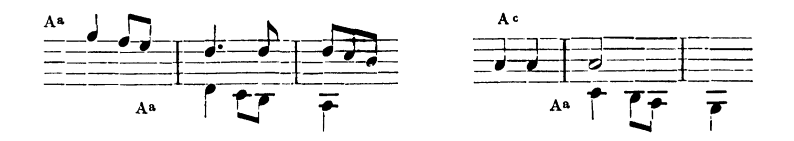


l'un sur l'autre, car ou produisent un effet très différent: le *la* ♭ haut doit résonner sans dominer, en sorte que je ne vois rien autre que: »

Le premier temps de la Sonate en *sol mineur* débute en pleine force, par un motif bien en dehors, d'un caractère passionné et d'une beauté

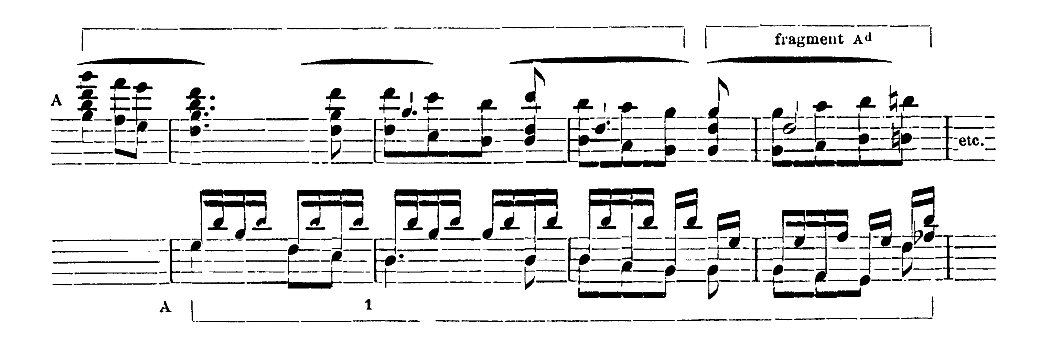
plastique accomplie, qui, par la *variété* de ses chaînons successifs, se prête aux développements:



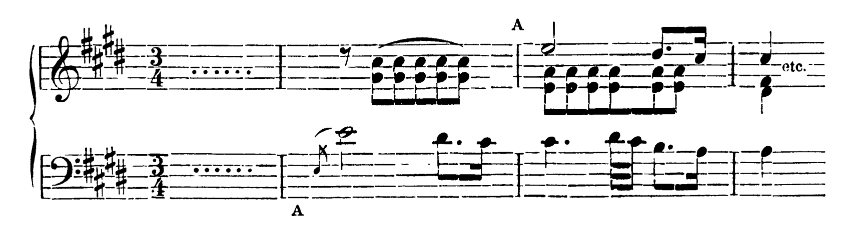
Dès le second membre de la phrase, apparaissent des imitations de la figure Aa.



Au retour de la période, ces imitations se rapprochent, affectant l'allure canonique; et en se poursuivant ainsi, elles impriment à la fin de cette entrée en matière le cachet d'une structure solide et éminemment musicale.



[1] Rapprocher cet exemple dans la musique de piano, d'une imitation canonique à l'octave du motif, introduite une mesure après que ce motif a été énoncé, d'un exemple analogue dans la 7e étude du second livre des études de Chopin :

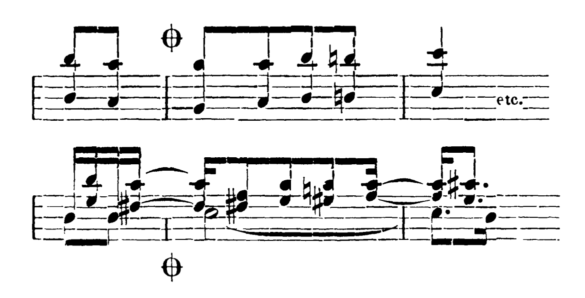


Dans la musique de chambre, le nombre n'est pas grand, des productions qui s'annoncent par un exorde aussi fièrement campé.

Remarquons, en passant, *au point de vue pianistique,* l'arpège en dixièmes par lequel s'ouvre la Sonate, à la main gauche; et plus loin, les neuvièmes et dixièmes qui témoignent de la plus grande liberté d'allures, conquise, avec les Romantiques, par la Musique thématique utilisant à son profit, et vulgarisant, des extensions d'intervalles que naguère se permettait seule la virtuosité.

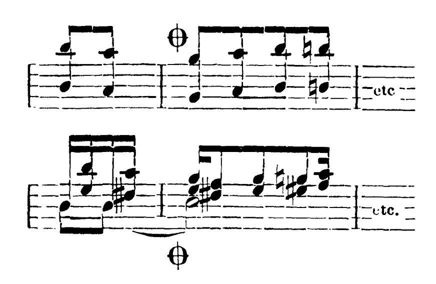
C'est à Weber, — pour qui beaucoup de nos jeunes esthètes n'ont que dédain, — que l'art du piano a dû le plus sous ce rapport.

A la fin de la période, on ne peut omettre une harmonie qui surprend dans cette belle page:



J'entends bien que le *sol* du chant est traité en appogiature, et se trouve placé entre deux notes qui font partie de l'harmonie, en sorte qu'il est *légal.*

L'oreille n'en est pas moins déçue. Étant donnés le tour et l'élan de la phrase qui porte sur le temps fort, elle réclamerait que le *sol,* — qui est justement la *tonique* suspendue par une cadence rompue, — devint *bonne note* avec l'harmonie suivante:

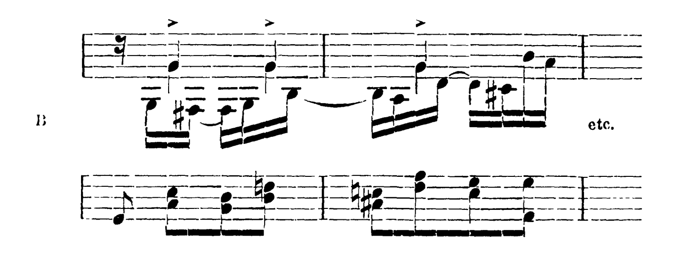


qui ne modifierait pas les anticipations de la main gauche, un des procédés les plus familiers à Schumann.

En fait, l'ellipse paraît un peu forte.

Cependant, quand il s'agit d'œuvres géniales comme celle-ci, il ne faut pas insister sur de pareilles impressions qui peuvent être erronées, et qu'atténue d'ailleurs le mouvement emporté de la pensée. On ne place donc ici cette observation qu'à titre de curiosité, et pour signaler un fait de nature à expliquer l'anathème dont Schumann a été souvent l'objet de la part de certains théoriciens.
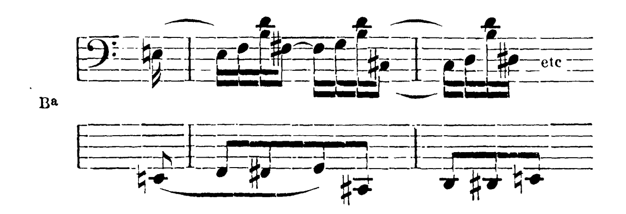
Après ce noble exposé, survient un épisode en traits de piano, que relèvent des prolongations à peine entrevues et une pédale *supérieure* originalement présentée. La note persistante, tout en étant encastrée dans le dessin, est comme piquée au-dessus, à intervalles réguliers.



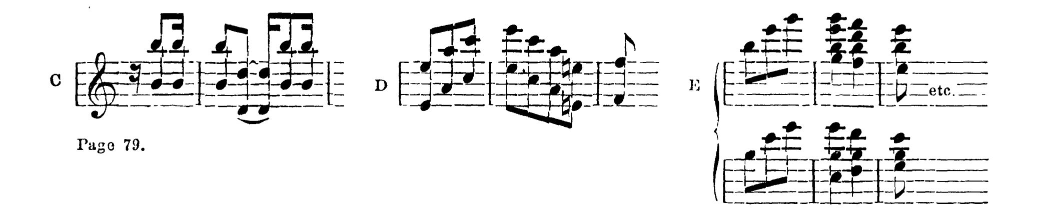
La pédale était encore un des effets favoris de Schumann.

Souvent il se sert de pédales *intérieures* qui donnent à son harmonie une physionomie très personnelle, au prix d'un peu de lourdeur. D'autres fois il use de pédales *inférieures* très prolongées. On en trouve un magnifique exemple dans l'andante du quatuor pour piano et cordes, op. 47; la 4e corde du violoncelle étant baissée pour devenir un si ♭, le piano, puis le violoncelle y fournissent une longue pédale sur laquelle s'écrasent les harmonies et flotte une pure et grave mélodie.

Le dessin B est répété une octave au-dessus, puis en se resserrant, se précipite en une rapide descente sur le fragment Ba.



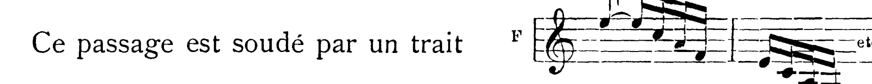
Ce tumultueux mouvement aboutit aux épisodes :
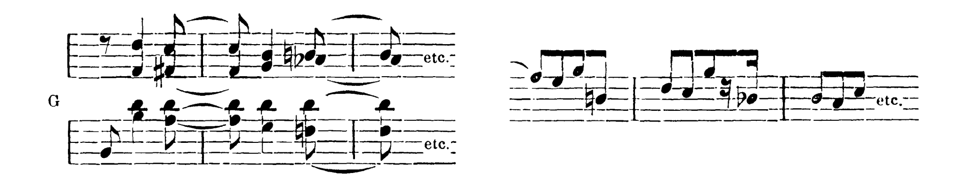


Dans ce dernier, il faut observer le redoublement énergique du Chant.

C'est là un procédé d'*origine orchestrale,* emprunté à la Symphonie, et même à la musique dramatique. Avant les Romantiques, on ne le rencontre pas dans la musique de piano ; plus tard, par contre, certains compositeurs tels que Rubinstein, en ont très fréquemment usé. Dans le passage E, il fournit une très puissante sonorité.
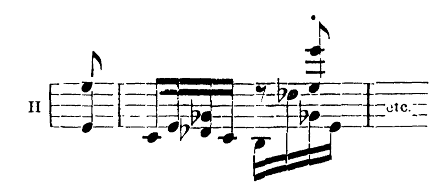
Ce passage est soudé par un trait



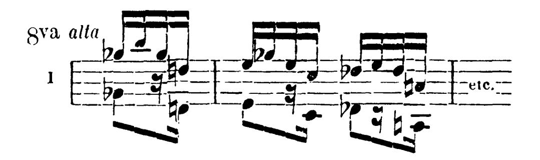
à un Chant d'un accent intime, contenu, qui forme le *second motif principal ;* on y trouve le rythme syncopé et le feston mélodique chers à Schumann :



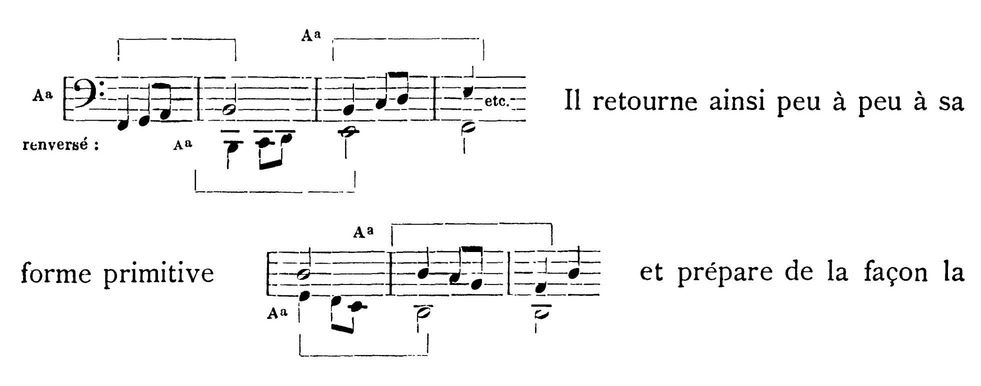
Il se répète partiellement sous la forme d'un chant monodique, accompagné par des arpèges d'où dérive le dessin



lequel enfante lui-même le trait I, très fougueux



Ce dernier ramène le rythme du motif initial A, dont le fragment le plus caractéristique est présenté à la basse en imitations dialoguées et renversé :



Il retourne ainsi peu à peu à sa forme primitive et prépare de la façon la plus logique la reprise.

Tel est le préambule du premier temps.

Il contient, on le voit, des éléments variés et significatifs, au nombre de *sept*, qui tout en ayant le sens expressif et la couleur qui ne sauraient manquer à une inspiration de Schumann, ont le caractère essentiel de la musique thématique, car par leur rythme, par leur physionomie et par la nature de leur construction, ils contiennent des germes de développements intéressants.

Voyons quel parti Schumann en a tiré.
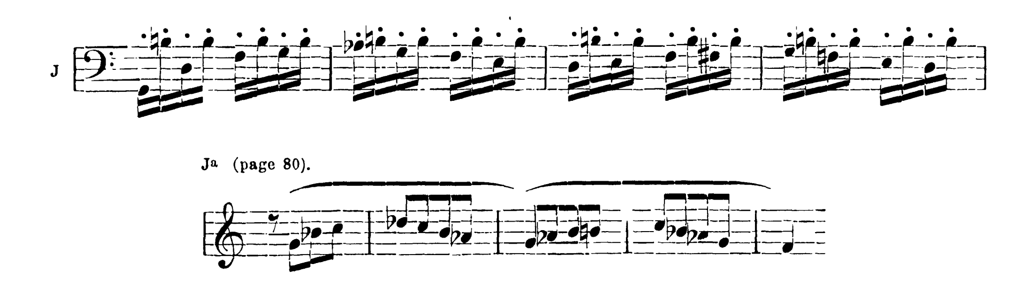
* * *

Partie médiane.

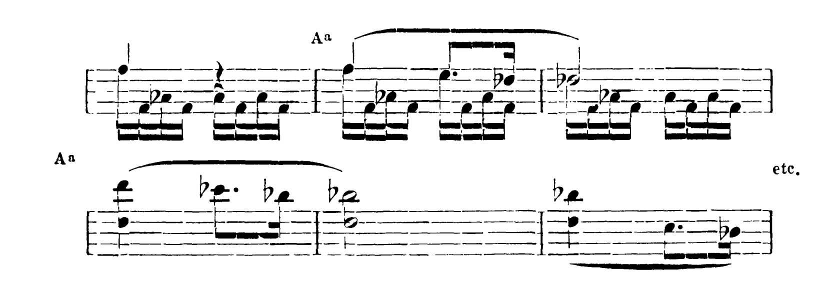
Travail des Thèmes.

La partie médiane, — le *ventre* du morceau, — débute par le travail d'un dessin (J) qui, — à rigoureusement parler, — est nouveau, mais qui
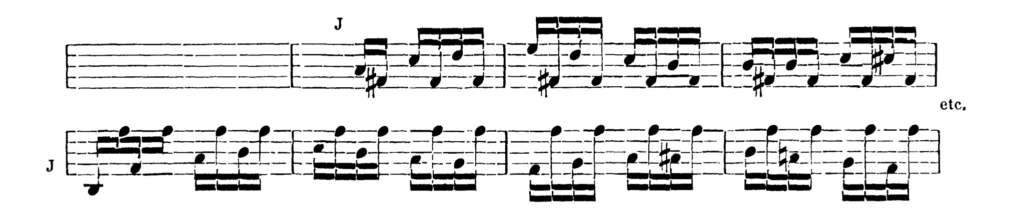
est cependant, à n'en pas douter, un succédané du dessin D et du fragment A[d] (voir page 37) déjà entendus.



Ce dessin aboutit à la présentation, en imitations serrées, de la parcelle A[a] du thème initial:

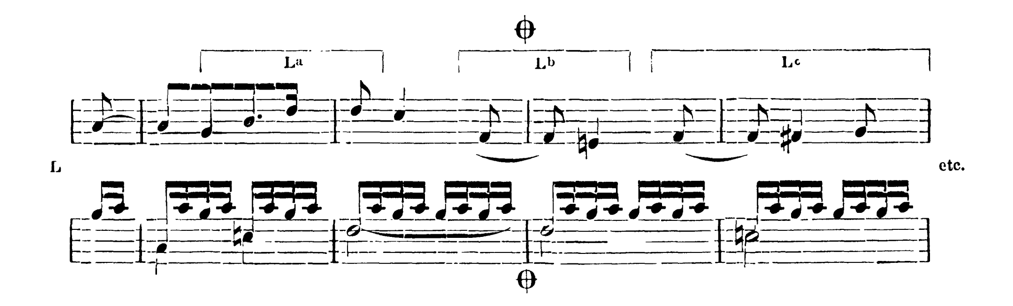


L'épisode diminué de J se répète une première fois, une quinte au-dessus; puis une seconde fois, le dessin J se déroulant maintenant en imitations canoniques :



A ce moment, après une brève soudure tirée de la figure J, surgit tout à coup une phrase nouvelle, — doux rayon de lumière qui se détache

sur ce fond sombre, — dont le caractère romantique tranche avec l'allure scolastique des mesures précédentes.

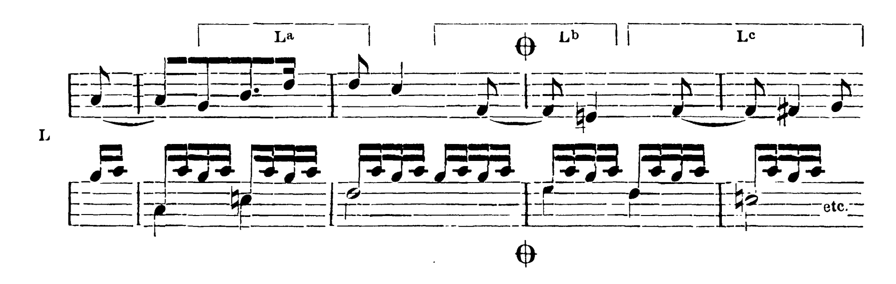


La partie médiane du 1er temps de la *Sonate en sol mineur*, n'est donc pas construite uniquement avec les éléments de la première reprise. Comme chez certains Maîtres, — Beethoven, par exemple, — elle est enrichie d'éléments nouveaux qui semblent jaillir, comme de brillantes étincelles, du choc des idées en fusion.

Ici encore, on remarquera une harmonie, — d'ailleurs bien *Schumannesque*, — qui laisse à l'oreille une vague sensation de malaise. On la signale très respectueusement et sous toutes réserves, à titre de simple impression personnelle.

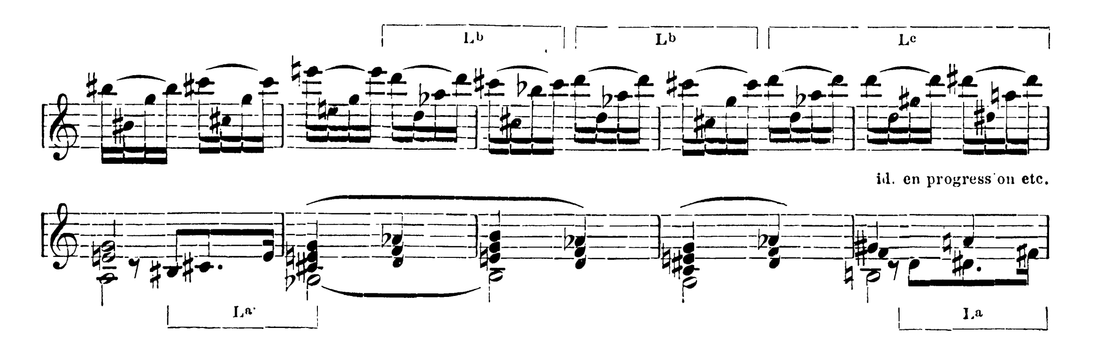
C'est celle qui passe, — ou, pour parler plus exactement, qui s'immobilise un instant, — au signe ⊕ de la citation ci-dessus, en se plaçant en contradiction avec le mouvement de la phrase mélodique.

Il semble qu'on souhaiterait quelque chose comme ceci:



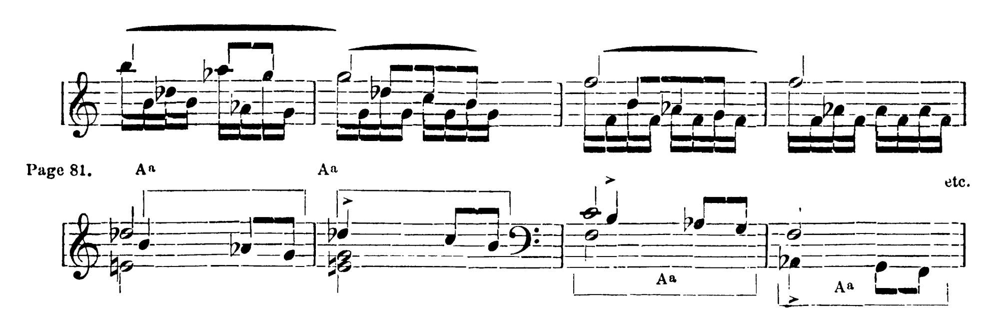
La phrase L est répétée textuellement une première fois, puis une seconde fois, un ton plus haut, — et une troisième fois, encore un ton plus haut, en progression.

Elle engendre ensuite un développement construit avec ses membres Lª, Lᵇ et Lᶜ, ces derniers étant comme désossés et privés de la Syncope.



Et ce développement se poursuit en s'exaspérant en une ardente progression à trois étages.

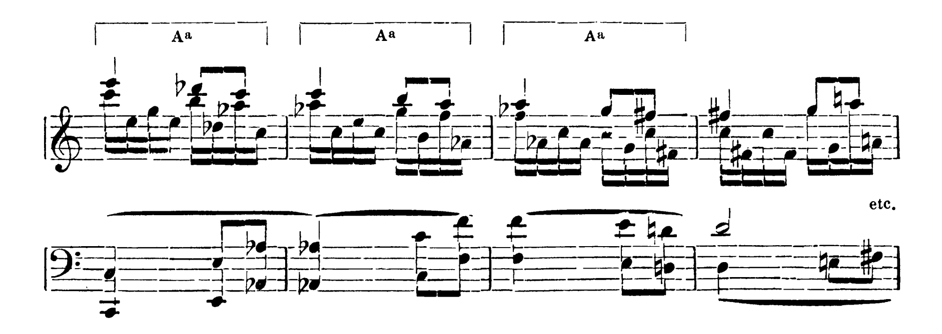
Au sommet, elle retrouve le fragment Aª, germe d'un nouvel épisode.



qui se répète textuellement un ton au-dessous, en marche descendante.

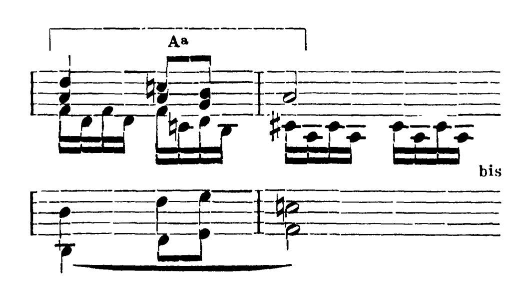
Cette parcelle si brève et pourtant très significative du thème initial, s'empare de nouveau de l'esprit de Schumann, — sans doute à cause de son énergie rythmique, — et remplit maintenant le discours musical.

La voici dans un épisode:

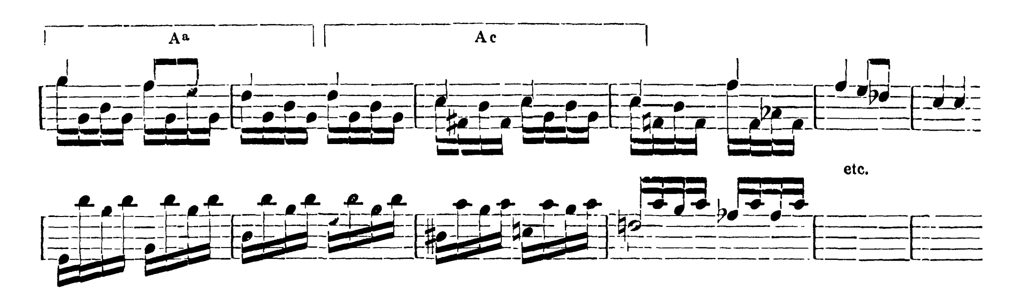


où elle est répétée avec une obstination fougueuse, et qui se reproduit ensuite en entier dans le ton originaire.
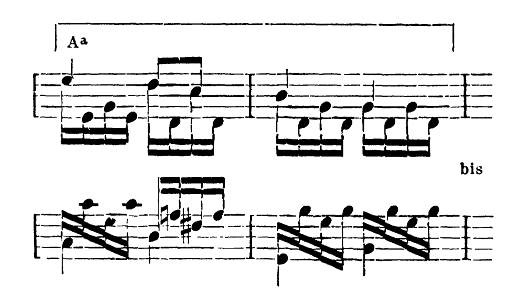
La voici encore, affirmée deux fois à la dominante, et formant ainsi une séquence qui ramène dans cette tonalité le motif initial tout entier.



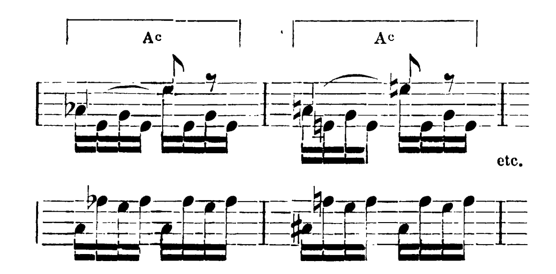
La voici enfin, heureusement associée au fragment A[c], et reparaissant dans le ton même du morceau, pour former un membre de phrase qui se reproduira immédiatement un ton au-dessous, en une marche harmonique d'un tour charmant par le mouvement de la basse, comme par l'élégance de l'harmonie.
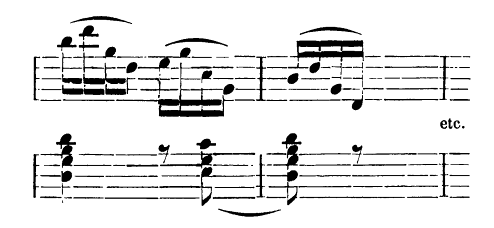


Après la répétition de cette demi-phrase en marche descendante, la figure A[a] isolée est reproduite deux fois



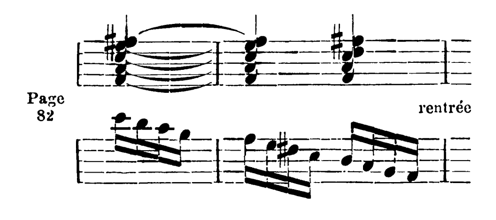
et aboutit à une progression bâtie avec la parcelle A^c, mélodiquement modifiée.



Cette progression déchaîne à son apogée la réapparition fougeuse du trait I



qui finalement ramène par un trait-soudure la rentrée du motif initial et la 3e partie du morceau



L'artifice employé par Schumann pour préparer cette rentrée est tout à fait exquis.

Après avoir en effet, répété plusieurs fois la parcelle A^a du thème par lequel s'ouvre la Sonate, voici à la dominante, le rappel de ce thème entier; — puis le motif revient à la tonique, allégé du fragment A^b, et en un mouvement harmonique indiquant nettement qu'on n'est pas encore arrivé au retour de la phrase désirée; cependant ses débris (A^c) flottent en

montant sur les vagues grossissantes des arpèges, en sorte qu'on en sent l'approche.

On a ainsi une impression d'attente dès longtemps mise en éveil, qui prend fin en nous causant une sensation de satisfaction charmée, lorsque l'exorde, qui va devenir péroraison, réapparaît triomphant.

La plupart des Maîtres sachant toutes les roueries du métier, n'auraient pas eu l'habileté que Schumann a rencontrée d'inspiration en cette séduisante page.

Si maintenant on jette un regard d'ensemble sur le travail des thèmes en cette partie du premier temps de la *Sonate en sol mineur*, on arrive aux conclusions suivantes:

On n'y trouve pas la sûreté de main et l'abondance aisée dont témoigne Mendelssohn, par exemple, contemporain et rival de Schumann, en ce coin réservé des œuvres de ce genre où s'affirment la science et l'adresse des compositeurs, et où se trouve la pierre de touche de leur talent, au point de vue de l'art des développements.

On y sent quelque chose d'un peu fruste et d'un peu pénible, surtout au début.

Mais on ne saurait méconnaître l'ardente passion, la force inspirée qui dominent le fragment entier.

Une fleur mélodique, d'un parfum exquis, croît au cours de ce tumulte laborieux; puis c'est avec la brève incise du thème initial que Schumann édifie la plus grande, et la meilleure partie de son commentaire; — ce qui, par une tendance native, est un procédé commun aux génies de cette famille.

Ainsi fit Beethoven, dans le premier temps de la Symphonie Pastorale, avec la figure: etc. dans le premier temps du quatuor op. 59, avec la figure: etc. et dans bien d'autres de ses chefs-d'œuvre.

Ainsi fit Richard Wagner, dans beaucoup de ses pages les plus célèbres, notamment dans la première scène de *Tristan et Iseult.*

Comme ce dernier, et comme plusieurs Romantiques que hantent les

aspirations passionnées, Schumann use beaucoup, comme moyens de développements, des *répétitions*, des *marches harmoniques* et des *stretti*. C'est d'ailleurs là une conséquence du caractère dramatique imprimé à la Sonate.

Mais l'entrain est si endiablé qu'il emporte tout, et que ces répétitions textuelles ou à des intervalles différents, — si fréquentes qu'elles soient, — ne laissent aucune impression de pauvreté.
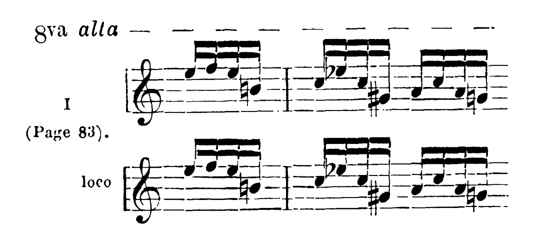
* * *

Troisième partie.

Reprise de l'exorde et péroraison.
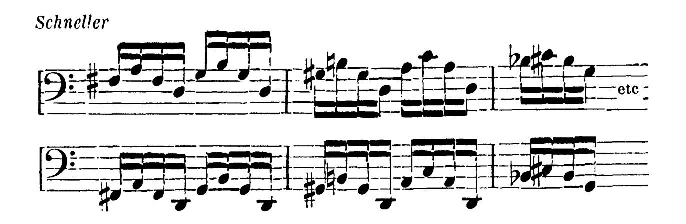
Comme dans toutes les Sonates, la troisième partie reproduit la première, avec la transposition habituelle de la dominante à la tonique.

Mais la fin du morceau ne ressemble en rien à celle des pièces conçues dans un esprit de routine conventionnelle, et le génie de Schumann y éclate dans toute sa verdeur.
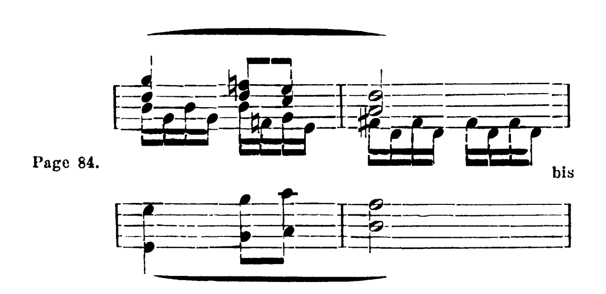
L'épisode H aboutit, comme dans le premier exposé au trait I; mais cette fois ce trait est présenté en pleine force par les deux mains à l'unisson
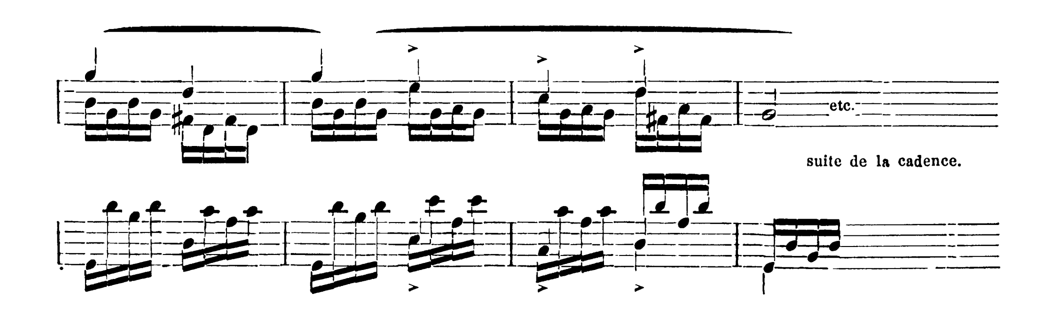


et se rue dans le grave, en une péroraison chaleureuse qui entraîne le cœur et l'esprit dans un élan désordonné.



Au bout de cette course haletante, le trait rencontre le thème initial et l'emporte plus vite, — toujours plus vite, dans un tourbillon vertigineux. Le thème fuit devant nous, en se modifiant de façon à préparer la conclusion. L'incise A[a] s'affirme deux fois avec autorité à la tonique,



ainsi qu'elle s'était affirmée deux fois à la dominante au cours de la partie médiane, comme si elle était le premier et le dernier mot, l'*alpha et l'oméga* du morceau. Elle le termine donc comme elle l'a commencé, et amène la cadence finale pesamment soulignée par un doublement aux deux extrémités de l'échelle sonore.



Ainsi finit ce morceau, un des plus beaux, à coup sûr, qui soient sortis de la plume du grand Romantique, et un des meilleurs, peut-être, qui existent dans la Musique thématique pour piano, en dépit des appréciations superficielles portées sur le plus ou moins d'aptitude du Maître pour les œuvres de ce genre.

§. 2.

Andantino.

Parlant du duo pour piano à 4 mains, op. 140 de Schubert, Schumann dit:

«Quand on écrit autant que Schubert, on finit par ne point éplucher beaucoup ses titres, et il peut bien, ainsi, avoir hâtivement intitulé son œuvre Sonate, tandis qu'elle était toute prête, dans sa tête, à devenir symphonie; sans compter encore cette raison vulgaire, qu'il a trouvé toujours plus facilement des éditeurs pour une Sonate, que pour une Symphonie, à une époque où son nom commençait seulement d'être connu. Familier, comme je le suis, avec son style, sa façon de traiter le piano, comparant cette œuvre aux autres Sonates, où s'exprime le plus pur caractère de piano, je ne puis me l'expliquer que comme morceau d'orchestre. On y entend les instruments à cordes et à vent, les tutti, les soli, les roulements de timbale..... enfin quelques pages plus pâles, qui me paraissent avoir perdu à l'*arrangement*, — tout cela appuie encore ma manière de voir.»

(Traduction de Curzon.)
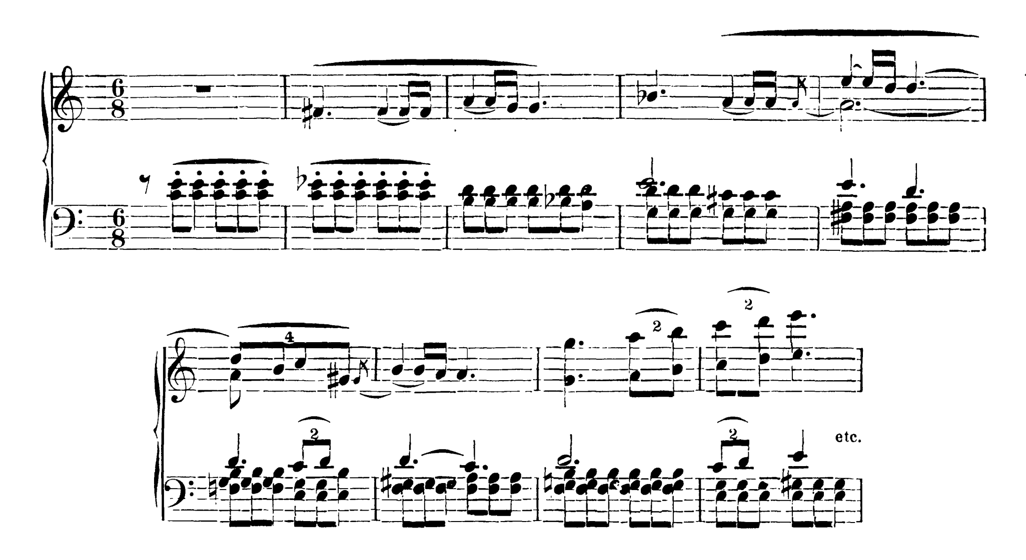
Ailleurs, analysant une Sonate de Louis Lacombe (Sonate fantastique, op. 1), Schumann s'exprime ainsi:

«L'andante est faible; nous trouvons que le caractère orchestral, improprement transporté au piano, y domine beaucoup trop; la même remarque s'applique au Scherzo »

On le voit, cette transposition, dans une œuvre spécialement destinée au piano, des moyens d'effet que fournit l'orchestre, avait plus d'une fois frappé et choqué Schumann au cours des consciencieuses études qu'il faisait des publications nouvelles pour les lecteurs de la *Neue Zeitschrift für Musik.* Les destinations premières des compositions dont il s'occupait, comme l'exacte façon dont elles avaient été originairement *senties*, n'échappaient pas à l'acuité perspicace de son sens critique, qu'avivait sa propre expérience de producteur.

Or, quand on lit attentivement l'*andantino* de la Sonate *en sol mineur*, les réflexions de Schumann sur les Sonates de Schubert et de Lacombe reviennent involontairement à la mémoire, car cette pièce appelle exactement la même observation.

Comment ne pas constater le caractère orchestral, dans cette noble phrase colorée par diverses tenues de parties isolées qui ne sont pas dans l'esprit du piano? ces tenues, par surcroît, *entrent* successivement pour aboutir à une sorte de double chant, — le chant principal croissant d'intensité à la fin de la période, par l'adjonction d'octaves qui donnent la sensation d'un doublement instrumental.
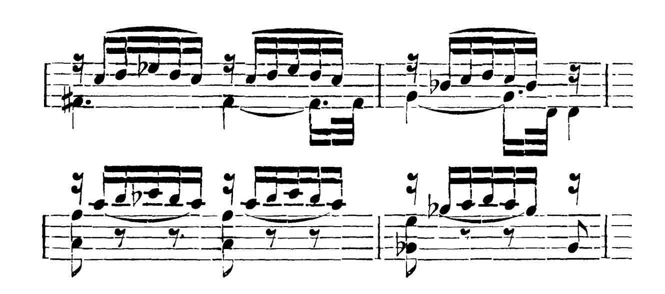


Ce cachet orchestral est imprimé à toute la composition.
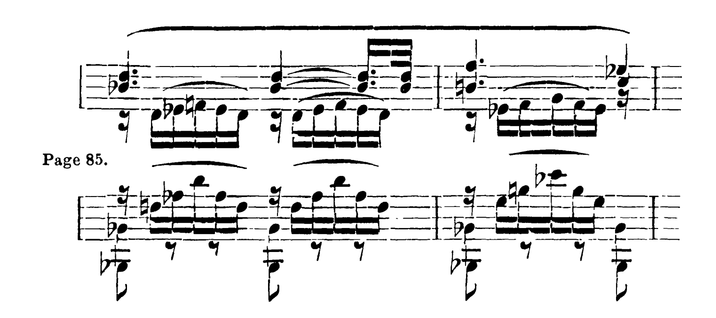
Dans la présentation suivante de la même phrase, Schumann introduit un dessin qui semble articulé par les violons, puis par les altos:



A une troisième présentation dans le médium des voix sonores, on entend l'accompagnement souligné au-dessus et au-dessous du chant par les 1ers violons et les altos accouplés à l'octave:

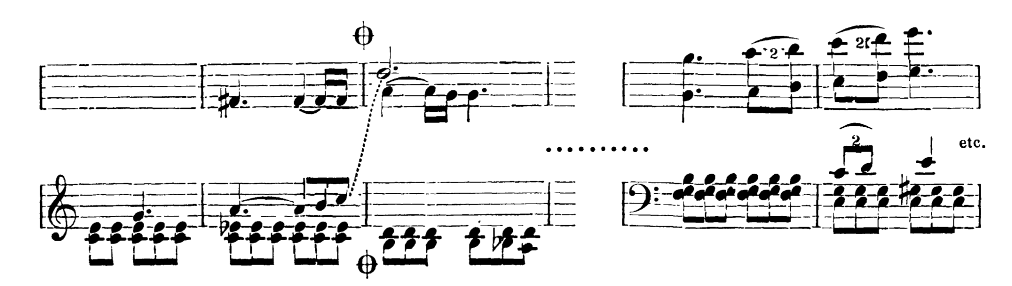


Plus loin encore, quand le motif reparaît au-dessus,



on perçoit distinctement qu'il est confié cette fois aux flûtes, hautbois et clarinettes; les 1ers et 2e violons fournissant le dessin d'accompagnement, les violoncelles et les altos s'unissant pour accentuer l'arpège, tandis que les bois et les cors remplissent l'harmonie soutenue par des *pizzicati* de contrebasses.

Enfin, à la reprise du motif, on lit bien un morceau de piano, mais on entend le thème soupiré par la clarinette et le contrechant largement soutenu par un violoncelle sur la chanterelle, — ou par un alto solo, si on le sent plus voilé, — toutes les cordes entrant d'un unanime élan, sur des tenues de bois et de cors, pour couronner la période:



La disposition graphique, peu claire sur deux portées (voir au signe ⴲ), démontrerait, à elle seule, que ce passage a été *pensé* pour l'orchestre [1].

Cette observation pourrait être combattue par le fait que c'est seulement à un certain moment de sa carrière, vers 1841, c'est-à-dire après la conception de la Sonate, op. 22, que Schumann a commencé à produire des œuvres pour orchestre.

Il paraît difficile cependant de contester l'exactitude des constatations précédentes. Si d'ailleurs le Maître n'avait publié encore aucune Symphonie entre 1833 et 1838, — il n'en est pas moins probable qu'il s'était essayé déjà en ce genre de composition; car son biographe mentionne, dès 1829, une esquisse de Symphonie. En 1832, il écrivit le premier mouvement d'une Symphonie, précisément en *sol mineur,* qui est restée totalement inconnue.

De toutes façons, que l'*andantino* de la Sonate ait été ou non matériellement notée pour orchestre, elle a été, à coup sûr, *sentie* par l'auteur sous cette forme.

Aussi l'interprétation de cette pièce exige-t-elle un tempérament délicat et une expérience consommée de musicien, avec une pratique subtile des colorations que peut donner l'adroite adjonction des pédales, car c'est seulement avec ces dons naturels et cette entente du piano, qu'on peut rendre dans toute leur exactitude et avec toute leur intensité ces tenues, ces nuances alternées d'éclat et de pénombre, ces sonorités successivement enflées et amincies, ces chaleureux doublements des parties chantantes.

Ce sont d'ailleurs les œuvres de ce genre qui ont fait abandonner le jeu léger et brillant de Clementi, de Mozart, de Czerny, de Hummel, de Moschelès, — dont les productions pour piano de Mendelssohn portent encore la trace, — pour un jeu plus puissant, plus coloré, plus pénétrant, dans lequel les doigts s'enfoncent dans les touches, s'y collent et leur communiquent, par une sorte de fluide, les émotions de l'âme et les suggestions de l'imagination.

Une dernière raison pourrait faire décider que l'*andantino* de la *Sonate en sol mineur* n'a pas été destiné d'abord à cette Sonate; c'est sa tonalité, fort éloignée de celle des trois autres morceaux.

Le fait d'introduire un andante en *ut majeur* dans une Sonate écrite en entier en *sol mineur* constituait, à lui seul, une hardiesse.

[1] Il serait aisé, mais inutile et fastidieux de multiplier ces citations.

La contexture du thème en était une autre.

Non seulement ce thème ne commence pas sur sa tonique, mais encore il ne s'achemine qu'après une mesure sur sa dominante, comme si le poète se surprenait lui-même en pleine rêverie.

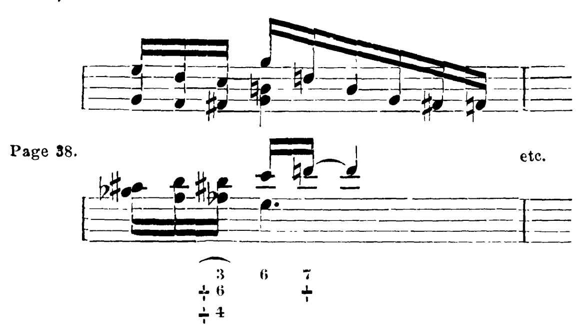
Cependant Schumann, avec un sens musical très fin, a eu soin de ne pas laisser l'oreille dans l'indécision, et a fait établir, par l'accompagnement, avant l'entrée du chant, la tonalité du morceau.

Aucun des andante des quatre Sonates de Weber, le premier des Romantiques, n'offre une telle particularité. Le point de départ de la mélodie s'appuie toujours sur la tonique; et la plupart des andante et des larghettos des Sonates du géant Beethoven débutent de même.

Nous saluons donc dans Schumann une forme plus libre encore que celle de ses grands devanciers, et qui a doté l'art de moyens d'expression encore plus étendus.

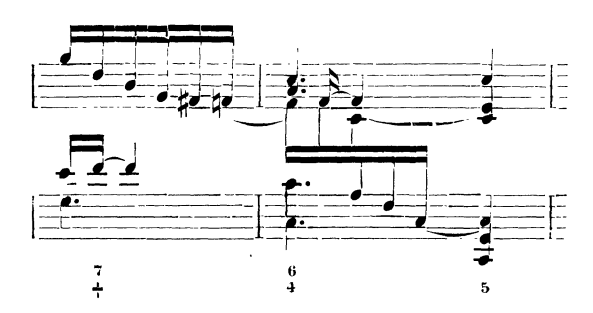
Notons au passage deux harmonies charmantes et inattendues:

La première,



fait résoudre l'accord de *sixte sensible,* — avec la double altération en sens contraire de la basse et de la quarte, — sur l'accord de *sixte,* qui glisse aussitôt furtivement sur l'accord de *septième dominante.*

La seconde, dont on a abusé depuis, fait succéder l'accord de *quarte et sixte* sur tonique à l'accord de septième dominante.



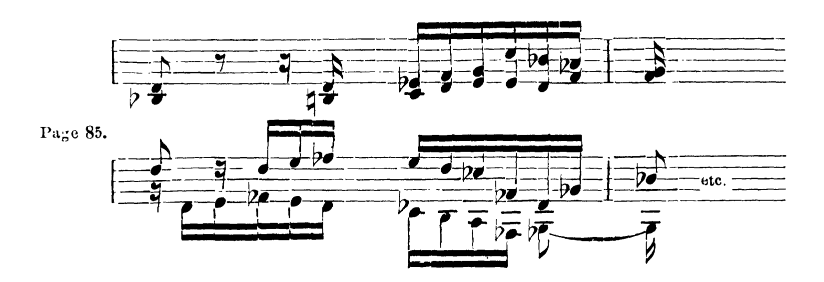
En 1838, ces enchaînements d'accords étaient étrangement nouveaux!

Au point de vue du développement des thèmes, cette pièce, — encore qu'un peu courte, — est des plus intéressantes.

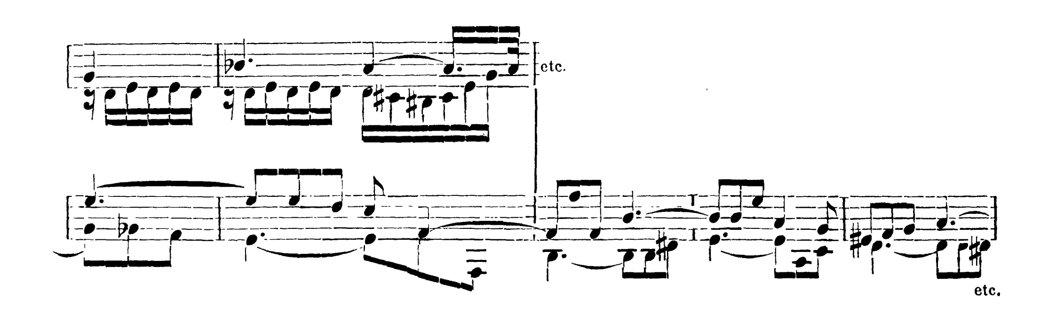
En réalité, elle n'est remplie que par un motif dont le rythme accusé se reproduit pendant toute sa durée.

Mais la suite du discours est si logique, les formules d'accompagnements sont si variées, les colorations harmoniques si riches, les sonorités si graduées qu'il n'en résulte aucune lassitude.

Tout au plus sent-on quelque chose d'un peu pénible dans les imitations canoniques qui préparent la rentrée.



Par contre, le mouvement de la basse après le premier exposé est d'un excellent caractère polyphonique et mérite d'être étudié:



La reprise, avec son double chant, d'un sentiment intime, profond, la *Coda*, avec son rappel du thème originaire qui circule mystérieusement dans toutes les parties, complètent dignement cette pièce, qui est d'une haute valeur expressive.

§ 3.

Scherzo (très vite et marqué)

Le Scherzo est tout fantaisie.

Il serait difficile de lui trouver dans les prédécesseurs ou même dans les contemporains du Maître un point de comparaison.

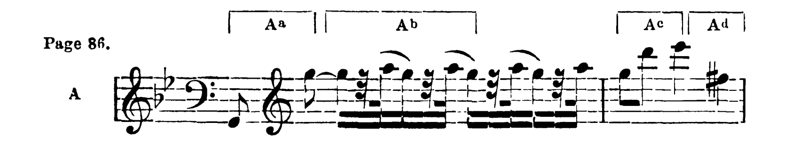
Nous sommes loin, bien loin des Menuets charmants, souriants, et à coupes régulières, de Haydn et de Mozart. Rien non plus n'y rappelle les Menuets et les Scherzi à fortes membrures de Beethoven, d'où s'exhalent par instants des accents d'une mélancolie byronienne. On n'y reconnaît pas davantage de parenté avec les Scherzi aériens, ailés, vaporeux, d'une féerique et exquise légèreté, que Mendelssohn inventa en rêvant un jour à Shakespeare, et qu'il sut même enfermer parfois dans une mesure binaire.

Un souffle impétueux emporte le scherzo de la *Sonate en sol mineur* de Schumann. La liberté du rythme, le déchaînement des sonorités lui impriment le cachet d'une indépendance et d'une violence révolutionnaires.

Aucun lien d'ailleurs entre la plupart des idées qui s'y succèdent; — sauf, pour quelques-unes, la communauté des rythmes syncopés qui leur donnent une physionomie tourmentée, comme si le poète s'exprimait dans un moment de trouble, ses pensées tourbillonnant en désordre.

Ce coup de vent passe avec une vertigineuse rapidité, si bien que le scherzo de la *Sonate en sol mineur* est un des plus courts, sinon le plus court qui existe dans la musique écrite dans le genre à cette époque.
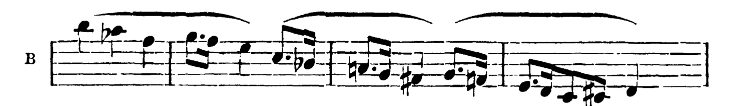
Voici d'abord un thème aux contours fortement accentués, sur lequel semble se jeter au début l'exécutant:
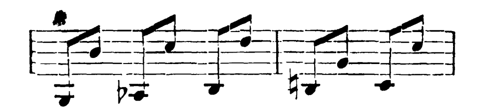


Certes, ces quelques mesures contiennent des germes de faciles développements (Aa Ab Ac Ad). Mais Schumann ne s'est pas soucié de les

tirer et s'est borné à les présenter simplement deux fois de suite. Dans cette pièce, rien ne sent la réflexion; tout est improvisation.

A cette phrase s'enchaîne un épisode piquant par le rythme, le dessin mélodique se poursuivant sans préoccupation des points d'appui de la mesure ternaire:
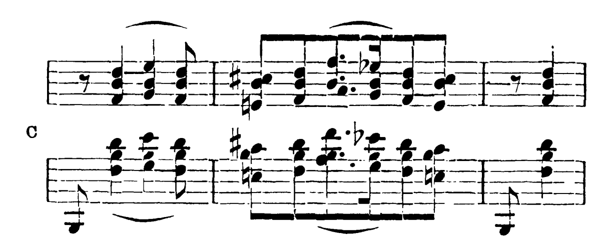


L'accompagnement a la même désinvolture que le chant, avec je ne sais quelle allure tzigane:

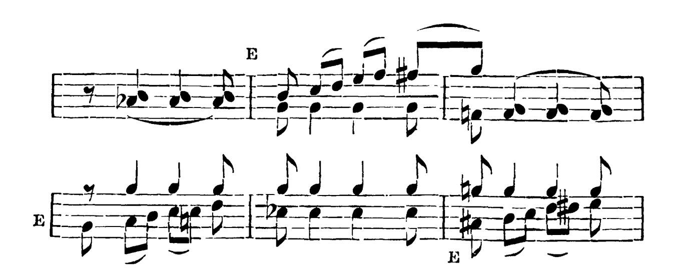


on peut supposer que le Maître l'a conçu après avoir entendu Liszt ou Paganini, dont le jeu, on l'a vu, l'avait fortement impressionné.

Le motif suivant présente un exemple de ces sonorités pianistiques particulières à Schumann, qui sont fournies par le doublement orchestral de toutes les parties:
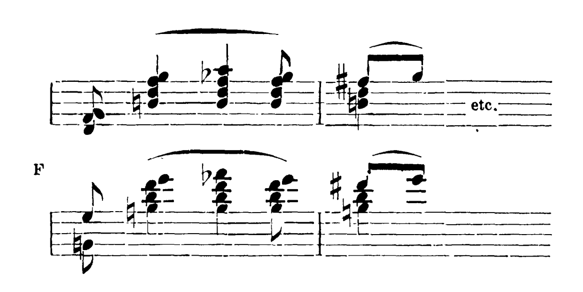


Le trio (?) débute par un chant présenté d'abord à la basse et enchâssé dans ces imitations successives qu'affectionnait le Maître; il se déroule sur ces formules syncopées qu'il a popularisées et qui ont contribué à assouplir le rythme, en brisant sa traditionnelle uniformité:



Cette période, d'une expression tendre et caressante, se noue à un épisode où se trouvent encore des exemples, curieusement variés, des doublements de parties déjà constatés dans le fragment C, dont il semble procéder. C'est le seul passage qui donne la sensation vague d'un développement.

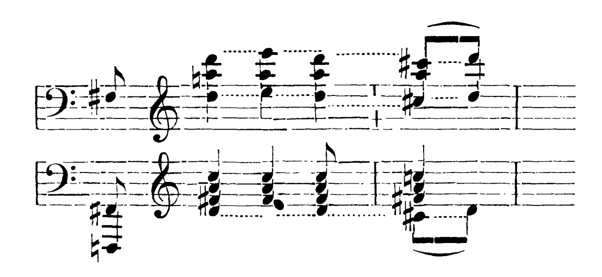
Dans la citation C, le doublement créait une sonorité grasse et voilée, toutes les parties se tassant dans le médium.

Le voici maintenant:



qui produit une sonorité stridente, les parties étant poussées à l'aigu, mais avec la même disposition que dans l'exemple C.

Enfin Schumann en accroît l'intensité en redoublant encore le dessin à la partie grave, en sorte que ce dessin est cette fois accentué simultanément par trois parties:



De formes, d'effets et de caractère, ce Scherzo était absolument neuf.

Dans ce type de morceau où le caprice du compositeur peut se donner libre carrière, l'auteur génial des *Humoresken*, des *Kreisleriana* et de tant de chefs-d'œuvre que pare la plus riche fantaisie romantique, devait se sentir particulièrement à l'aise.

§ 4.

Rondo (Presto)

Bien que le finale de la *Sonate en sol mineur* porte le titre de *Rondo*, il n'est pas exactement construit selon le plan traditionnel des pièces qui portent ce nom.

Dans le Rondo classique, le motif initial joue, à beaucoup près, le rôle principal, et revient, soit en entier, soit par fragments, quatre fois, quelquefois davantage, — le plus souvent dans le ton même du morceau, — chacune de ses réapparitions étant encadrée dans l'exposition et le développement d'idées accessoires.

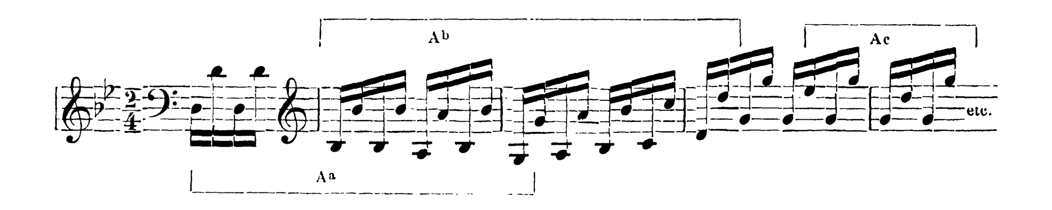
Les finales des Sonates en *la bémol* et en *ut majeur* de Weber, par exemple, sont des modèles du genre.

Le *Rondo* de la *Sonate en sol mineur* de Schumann ne leur ressemble guère; il n'a ni la virtuosité élégante, ni la conception exclusivement pianistique, ni la coupe ancienne qui caractérisent ces rondos de Weber.

La coupe du finale de Schumann est une sorte de compromis entre celle du vieux rondo et la grande coupe binaire d'un premier temps de sonate, comportant deux idées-mères.
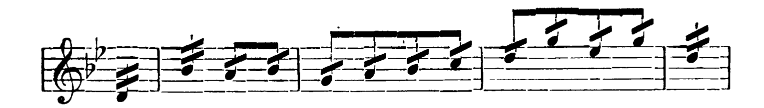
Ce finale a dû d'ailleurs, comme l'andantino, être imaginé d'abord pour l'orchestre.

Le thème principal est présenté sur un dessin peu favorable au piano:



Si vigoureux que puisse être l'interprète, ces octaves brisées ne sauraient avoir l'énergie et l'accent incisif que réclame le mouvement de la

pensée. Il semble que Schumann ait simplement *transcrit* pour le piano le trémolo si mordant et si chaleureux des instruments à cordes:
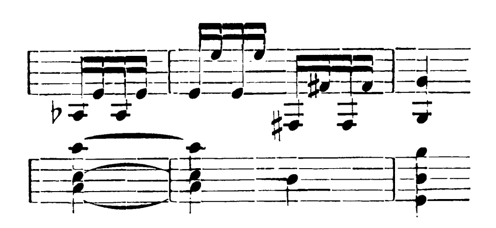


De même, la seconde idée-mère (C)[1] appelle les instruments de bois faisant opposition au tumulte de l'orchestre.

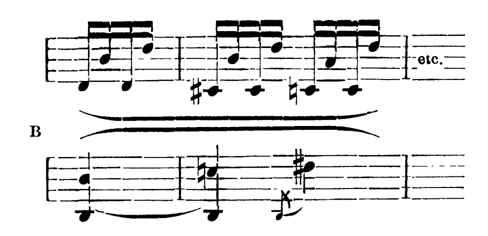
Quoi qu'il en soit, l'exposé est d'une expression ardente et dessiné avec une rare sûreté de main.

Le thème initial se prête par ses nervures caractéristiques (A^a, A^b A^c) à des combinaisons variées, et forme une période complète, d'une beauté simple.

Le dernier fragment est reproduit deux fois:
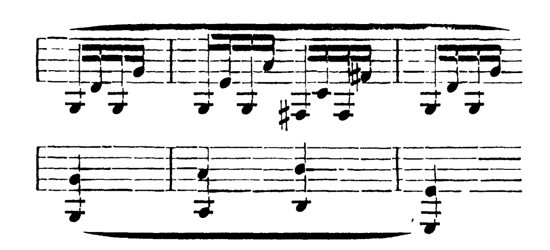


et s'enchaîne à un développement B, parent de A. Dans ce développement, qui est aussi articulé deux fois, on trouve, d'une façon d'ailleurs très fugitive, une de ces pédales supérieures, chères à Schumann,

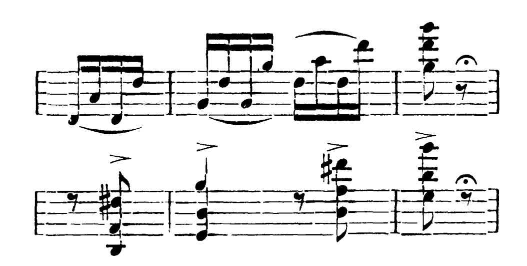


et une conclusion presque pareille à celle de la phrase du début.

[1] Cf. page 61.



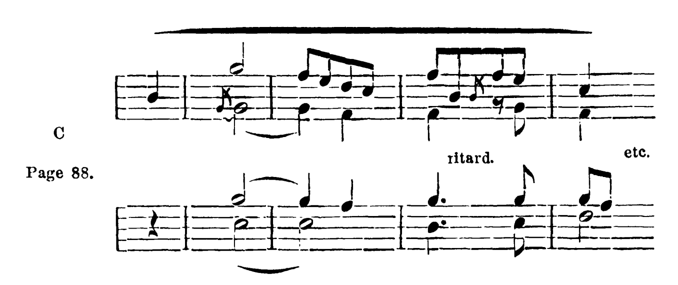
Cet exorde se termine par une cadence appuyée à la main gauche par des accords qui ressemblent à des accords à trois cordes de violoncelles.



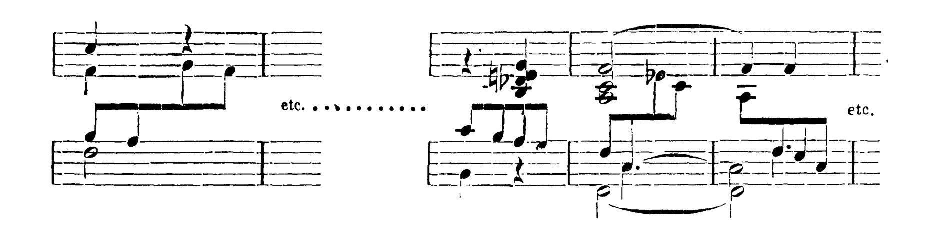
A ce moment, le morceau est suspendu par un point d'orgue, et la seconde *idée-mère*, d'un sentiment rêveur, apparaît dans un mouvement plus lent.

Ce brusque changement est trop proche du début, et il y a, par surcroît, une sensible différence entre le caractère du thème qui ouvre le finale et celui de cette phrase. Il paraît douteux que l'un et l'autre soient venus d'un seul jet, en sorte que Schumann semble avoir bâti avec moins d'aisance le finale que le premier temps de la Sonate.

Mais ce second thème, avec ses nombreuses redites, son contour festonnant et ses *rallentando* qui lui donnent le cachet de l'improvisation, a une telle saveur, — si personnelle à Schumann, — que son originalité sauve ce qu'il a d'un peu disparate :



Il faut y remarquer un de ces dessins que le Maître répartit entre les deux mains, et qui sont un des apports dont il a enrichi l'art du piano:



On peut relever souvent ce procédé d'exécution dans ses œuvres, où plus d'une fois il est utilisé d'une façon plus intéressante qu'ici; — par exemple, dans la *Romance* en *ré mineur*, op. 32, le numéro en *si mineur*, op. 99 des *Bunte Blätter*, l'*Arabesque*, op. 18, le n° 1 des *Kinderscenen*, l'*Intermezzo* du *Carnaval de Vienne*, le n° 1 des *Drei Romanzen*, op. 28, certaines pièces des *Davidsbündler*, etc.

Quand l'élève rencontre pour la première fois sous ses doigts ces brisures d'une ligne musicale, que son œil voit sans solution de continuité, il s'y bute, surpris. Mais il est bien vite fait à cette difficulté apparente; l'habitude qu'il en prend lui fait même transporter cette pratique dans les compositions de Maîtres qui n'avaient pas songé à en user, et lui rend plus aisée l'interprétation de traits que leurs auteurs avaient conçus sans le concours alternatif des deux mains.

Aussi Wasielewski a-t-il pu affirmer à bon droit que Schumann « a créé un style d'exécution particulier, qui lui est bien propre[1]. On le constate, dit-il, non seulement dans la forme des dessins employés, mais encore dans les *accords séparés d'une façon étendue*, dans *les mains croisées et se rencontrant.* C'est un fait indubitable que l'influence de Chopin s'est d'abord manifestée ainsi chez lui. Il trouva ensuite sa voie personnelle, s'éloignant peu à peu de ces intimes influences. Et nous pouvons parler avec certitude d'un style spécifique d'exécution de Schumann, aussi justement que de celui d'autres maîtres. On arrive à s'en rendre exactement et clairement compte, en étudiant et en comparant ses compositions pour piano à celles des Maîtres qui ont exercé leur action sur le progrès technique de cet instrument. »

[1] Cf. à ce sujet l'analyse ci-dessus de l'*Andantino*, page 53.

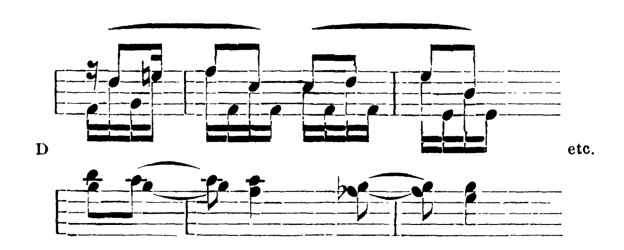
L'intermède C ouvre une sorte de parenthèse dans le finale de la *Sonate en sol mineur*, comme si le poète s'interrompait un instant, distrait par une subite rêverie.

Cette parenthèse se ferme, quand survient la figure D, qui nous replace dans le mouvement primitif, et va fournir à Schumann de nombreux développements.

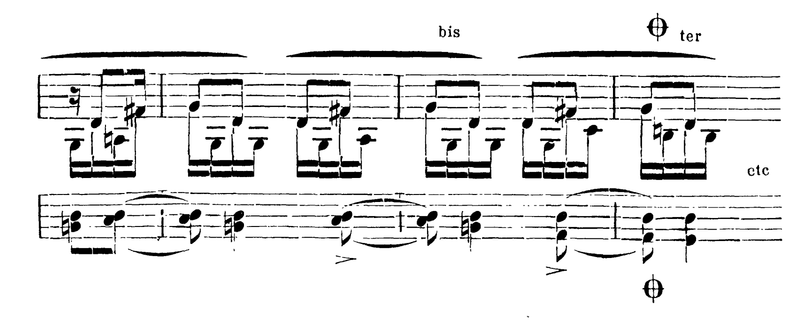
Avec elle, sera close l'exposition des idées qui remplissent le Rondo. Après qu'elle aura été produite une première fois, tout le reste sera répétition et transformation des motifs déjà exprimés.
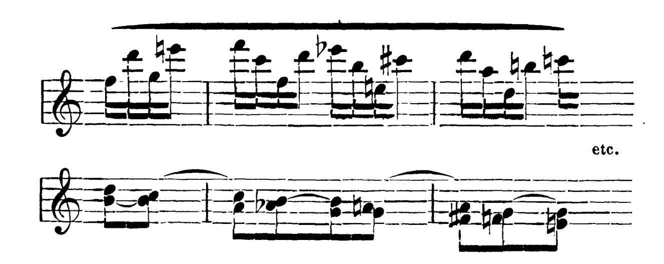
* * *

Cette figure, la voici présentée d'abord en marche harmonique:



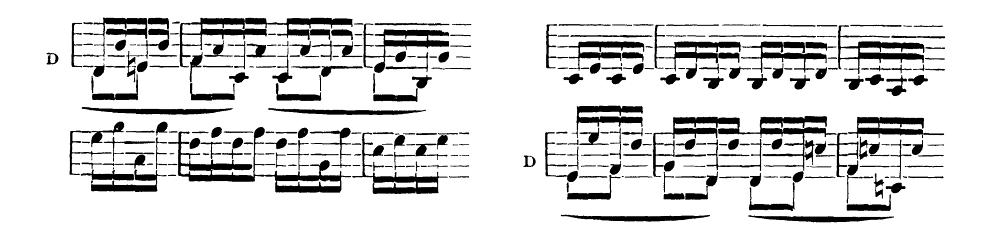
Quand cette marche est épuisée du haut en bas du clavier, Schumann en tire un petit épisode où la courte idée est ressassée, et où il n'y a à relever qu'une curieuse anticipation, laquelle n'est pas pour plaire aux grammairiens:



Cet épisode se reproduit en entier une quarte au-dessus, et voici encore une marche harmonique qui est, en somme, la première, ramassée cette fois en *stretto:*



Nous parcourons de nouveau toute l'échelle sonore avec cette *rosalie,* et Schumann, s'obstinant dans ce procédé un peu indigent, le varie du moins en faisant entendre le dessin D, d'abord dans la seconde partie intermédiaire, puis à la basse:



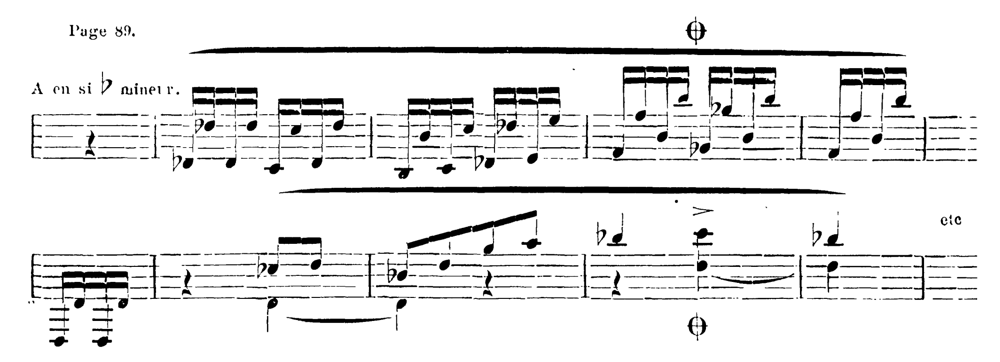
Voilà bien des égards accordés à un fragment d'une invention médiocre, et dont les développements, tout scolastiques, ne rachètent pas la pauvreté. Il y en a pour plus d'une page!

Sans doute, Beethoven a plus d'une fois tiré un parti inattendu d'un germe insignifiant en apparence, comme par exemple quand il bâtit le premier temps de la neuvième Symphonie avec le petit groupe de deux notes qui l'annoncent; — telle une main vigoureuse fait jaillir d'un silex gris et inerte une étincelante pluie de feu.

Mais, il faut le dire, ici Schumann n'a pas été aussi puissamment inspiré que son génial devancier, et toute cette partie du finale trahit l'effort.

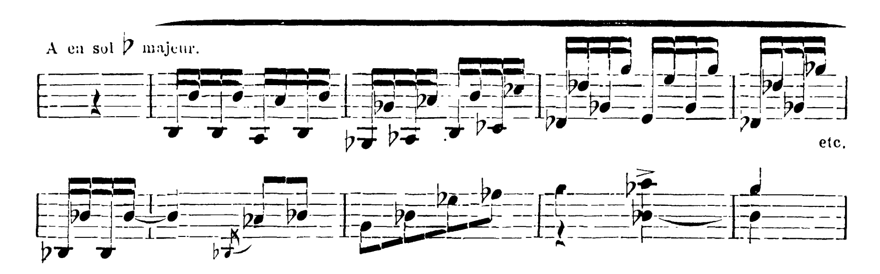
Il se relève aussitôt après, en revenant au motif A, bien autrement caractéristique que le dessin D, et en le travaillant énergiquement. C'est d'ailleurs une observation intéressante à retenir, que c'est généralement le

thème initial qui saisit le plus fortement l'imagination de Schumann et la féconde. Tout ce passage est excellent.

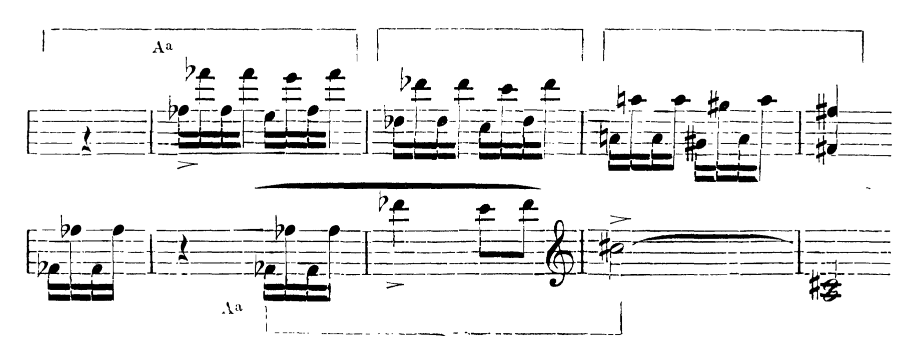


A noter, au signe ⊕, un joli effet fourni par l'harmonie qui a servi la première fois où la phrase a été entendue, et qui est maintenant présentée sur la pédale de dominante.

Cette harmonie est reproduite aussitôt après, le motif initial reparaissant en majeur :

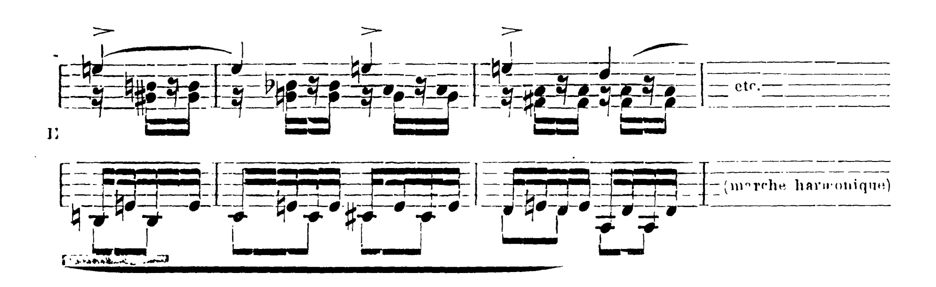


Puis le thème A revient encore, modifié en une transition qui aboutit à une vigoureuse reprise de l'incise Aª; celle-ci est allongée en une marche mélodique dont les saillies régulièrement successives évoquent l'idée d'une sorte d'escalier, et qui est rehaussée par des imitations canoniques :
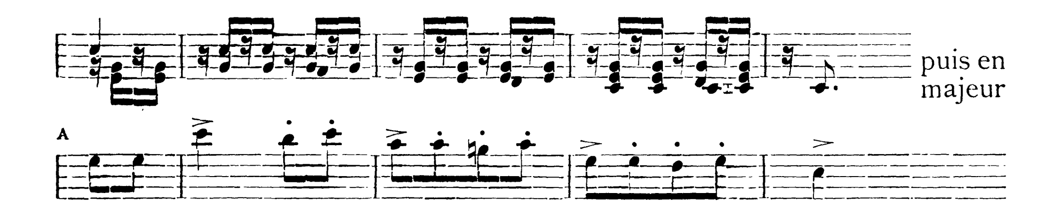


Ce passage robuste est répété dans une autre tonalité, pour notre plus grande satisfaction, et nous conduit à un épisode nouveau, (E) dont le dessin à la basse est parent du dessin D.

Cet épisode, — d'un intérêt surtout harmonique, —



se renouvelle en marche harmonique, et se trouve ainsi redit quatre fois, en deux membres de phrase que traverse l'éclair subit du motif fortement accentué à la basse, — d'abord en mineur,



L'opposition d'effets que crée ce thème coupant le fil du discours, avec une sorte d'impatience de le reprendre, cause une impression significative sur l'auditeur et amène naturellement la reprise du motif dans le ton initial.
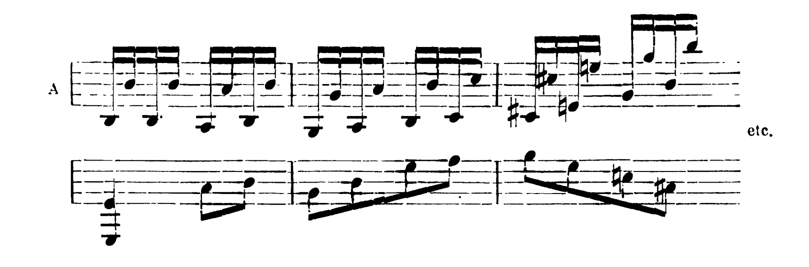
* * *

A ce point du finale, il est inutile de s'appesantir sur l'analyse des deux pages suivantes (cinq dans l'édition Litolff), au cours desquelles tous les fragments et incidents déjà entendus se succèdent avec les modifications de tonalité consacrées.
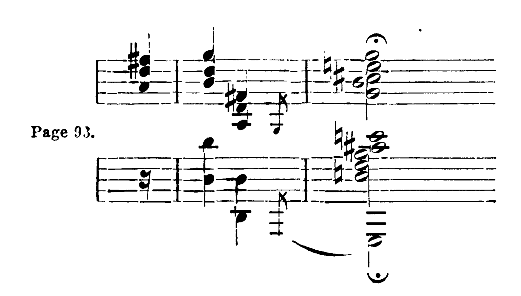
Tout au plus, pourrait-on signaler, pour ne rien omettre, le travail effectué avec l'incise A[a] et l'épisode E, qui se déroule à peu près comme la première fois, mais avec plus de développement et de force.

Au troisième retour de la phrase initiale entière, nous arrivons à la péroraison.

Cette péroraison est liée au motif par un trait tiré du thème conducteur :



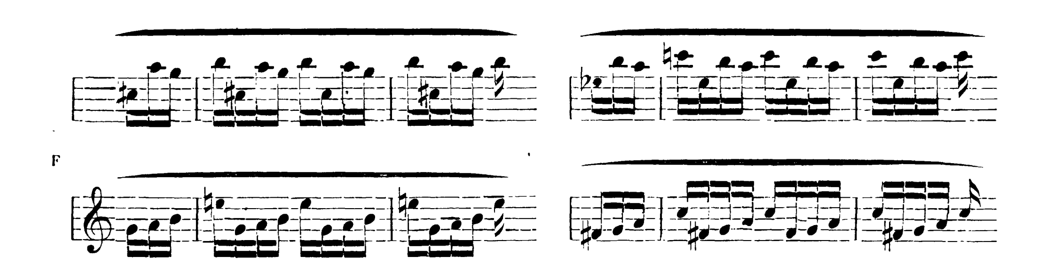
qui nous jette sur quelques accords suspendant le mouvement en un point d'orgue. L'arrêt se produit sur un accord de septième diminuée qui nous laisse dans l'attente d'une conclusion imprévue :
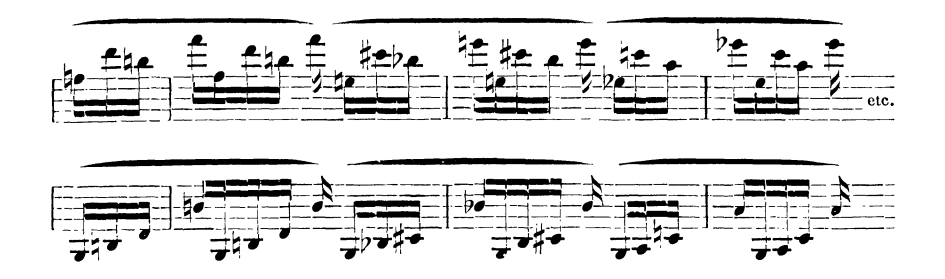


L'épilogue est fait avec un dessin nouveau, F, sans parenté bien directe avec les principaux éléments du finale. Précipité avec toute la vitesse possible, ce dessin affecte un certain caractère de virtuosité. On dirait presque une de ces *cadences* que les interprètes intercalaient dans les concertos, sur le point d'orgue traditionnel, pour faire valoir, au moment psychologique, leur habileté d'exécution et provoquer les applaudissements.

Schumann l'a d'ailleurs senti ainsi, puisqu'il a sanctionné cette comparaison par la mention « *Quasi Cadenza* ».

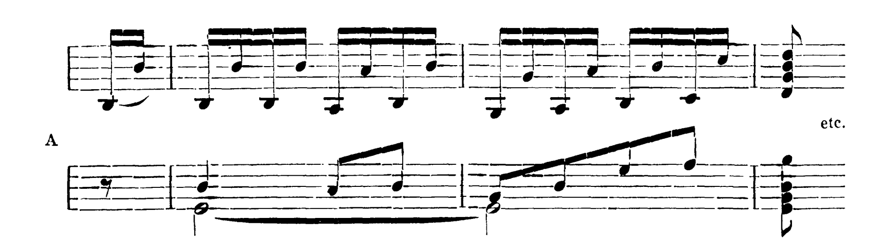
A dire vrai, ce dessin n'a pas intrinsèquement une bien grande valeur :



Pendant une page, il se poursuit avec plusieurs répétitions textuelles, soit dans le même ton, soit en progression, puis se condense :



Ainsi tourbillonnant sur lui-même en un mouvement toujours plus rapide, donnant à l'oreille une sensation analogue à celle que donne à la vue un derviche tourneur, il fait enfin jaillir le premier membre de la phrase initiale A, qui est affirmé trois fois triomphalement et



couronne l'œuvre en plein éclat.

Telle est la sonate en *sol mineur*.

Le lecteur voudra bien excuser ce que cette analyse, privée de la chaleureuse démonstration de l'exécution, a forcément de froid et d'imparfait.

On s'est efforcé du moins de la faire consciencieuse et de la rendre assez claire pour permettre, par des constatations évidentes, d'arriver à d'utiles conclusions.

VII

Comme la plupart des auteurs, Schumann avait une prédilection pour les dernières nées de ses œuvres.

Cette disposition s'accrut chez lui à mesure qu'il avançait en âge. Étant de plus en plus en possession de la technique de son art, il avait une tendance naturelle à attribuer une supériorité à celles de ses compositions qu'il avait écrites avec une plus grande sûreté de main et une plus ferme certitude dans la direction de sa pensée.

C'est dire que dans sa maturité, surtout à partir du moment où il aborda la symphonie, il parut faire moins de cas de ses premières productions, parmi lesquelles se trouvent pourtant des merveilles de grâce, d'imagination, de couleur et de sentiment.

Wasielewski affirme que, s'étant trouvé à Dusseldorf avec Schumann et lui ayant exprimé le désir d'entendre Mme Schumann jouer quelques-unes de ses œuvres de jeunesse, le Maître répondit ironiquement que c'étaient là de « tristes drogues ».

Sans doute, il faut voir seulement dans cette appréciation une boutade, que l'auteur eût été fâché de voir prendre au sérieux.

Cependant il est probable que Schumann avait connu les critiques pédantes formulées contre quelques imperfections de formes qui avaient été relevées dans ces œuvres, et en avait été impressionné. C'est pourquoi le grand romantique, qui avait un respect presque naïf pour la plupart des musiciens possédant la maîtrise plastique, en était venu à attacher lui-même à ces imperfections plus de portée qu'elles n'en avaient.

C'est ainsi qu'écrivant à Moschelès, en septembre 1837, il lui dira que le *Carnaval*, — l'inimitable Carnaval, — « manque de mérite artistique », et que « les différents états d'âme qu'il décrit lui semblent seuls en faire l'intérêt ». Par certaines explications qui précèdent cette singulière décla-

ration, il semble presque avoir voulu éveiller la curiosité sympathique du classique pianiste, en lui présentant son œuvre si exquise comme un véritable roman à clefs.

Deux ans auparavant, il lui écrivait timidement pour lui dire qu'il prenait la liberté d'étendre à un concerto la permission de lui dédier une sonate; il sollicite de lui des articles; il lui demande l'autorisation de faire reproduire sur une de ces publications le témoignage favorable de *Monsieur le professeur* Moschelès !

Quel est pourtant aujourd'hui le musicien vraiment digne de ce nom qui n'a pas fait une étude passionnée et approfondie des œuvres de Schumann? — Et quel est celui qui a lu les compositions de Moschelès avec un autre intérêt qu'un intérêt d'érudition ?

Une lettre que Schumann écrivait vers la fin de sa vie (10 mai 1852) de Dusseldorf à Debrois van Bruyck, à Vienne [1], révèle bien son état d'esprit sur ses productions d'antan :

« Je sais, prononce-t-il, que vous placez trop haut mes œuvres les plus anciennes, comme, par exemple, les **sonates**, *dont les défauts sont trop clairs pour moi.* Mes dernières œuvres, telles que les symphonies et compositions chorales, sont beaucoup plus dignes d'un examen bienveillant. »

Son opinion à ce sujet s'était trouvée déjà nettement et abondamment développée dans une lettre du 5 mai 1843 à Carl Koszmaly :

« C'est avec quelque timidité, écrit-il, que je vous envoie une partie de mes anciennes compositions. Vous vous apercevrez aisément *combien elles sont incomplètes et à quel point elles manquent de maturité.* Elles sont pour la plupart le reflet de ma jeunesse agitée, l'homme et le musicien se confondant en moi pour aboutir à une expression simultanée. Il en va de même aujourd'hui où j'ai appris à commander ma musique et à me commander moi-même. Combien de joies et de chagrins sont ensevelis dans ce petit tas de notes ! Votre sympathie saura bien vite les découvrir !..... Ainsi, jugez-les avec bienveillance, *malgré leurs défauts.* »

Lui envoyant deux volumes où certaines de ses productions sont reliées, et des cahiers brochés où d'autres sont classées dans l'ordre chronologique où elles ont été conçues, il ajoute :

« Celles qui ne sont pas reliées sont : *Fantaisie,* 1836 ; *Davidsbündler*

[1] Debrois Van Bruyck, littérateur musicien, d'origine Belge, était né à Brunn.

Danses, 1837; **seconde sonate**, 1835-38; *Kinderscenen*, 1838; et le reste, 1839.

«..... Vous avez ma confession. Vous reconnaîtrez sans aide que Bach et Jean Paul exercèrent une influence marquée sur mes jeunes années. *Maintenant je suis plus indépendant.* »

Cependant ces compositions auxquelles, par une singulière méprise, il finit par assigner une place secondaire dans son œuvre, naguère encore il en avait eu la tête et l'imagination remplies :

A Topken [1] de Brême, à Fischoff de Vienne, il demande de les signaler au public.

A Moschelès il confie ses découragements :

« Ma sonate (la première), avoue-t-il, n'est pas à la gravure. Les éditeurs ne veulent pas m'écouter ; et je n'ai pas grand espoir dans Haslinger. »

A son Maître Dorn, il écrit :

« Je voudrais aussi attirer votre attention sur ma sonate en fa ♯ mineur, et spécialement sur mon concerto sans orchestre qui vient précisément d'être publié par Haslinger. Je serais heureux d'avoir votre opinion à leur sujet. »

(Septembre 1836).

A Fischoff il annonce :

..... Ma **seconde sonate** va paraître dans quelques jours.....

(5 septembre 1839).

A son ami Keferstein il mande :

« Peut-être avez-vous vu mes nouvelles compositions, *Kreisleriana*, ma **seconde sonate**, *Novelettes*, *Scènes d'Enfants ;* je m'empresserai de vous les envoyer si vous me l'écrivez. »

(Janvier 1840).

Voilà l'opinion générale de Schumann, — celle du jour et celle du lendemain, — voilà ses vives impressions au moment heureux et enfiévré de la création, — sur ses œuvres de jeunesse, notamment sur sa première et sa seconde sonate.

Sur celle-ci, dont nous sommes ici occupés, si nous voulons savoir le

[1] Topken, professeur de jurisprudence à Brême, avait été le camarade de Schumann à Heidelberg. Sa passion pour la musique l'avait rapproché du Maître.

sentiment intime du Maître, nous n'avons qu'à lire un article qu'il publia sur une sonate de Grund.

On y surprendra le grand et modeste artiste croyant sincèrement que sa superbe *sonate en sol mineur* avait des côtés très défectueux, et laissant transparaître sa secrète pensée à travers le jugement si clairvoyant qu'il porte sur un autre.

Rapprochant la sonate de Grund de la sonate en *mi* mineur de Beethoven, Schumann dit :

« La sonate de Grund est construite de la même manière que celle de Beethoven, mais les derniers mouvements semblent pâles, à côté de l'invention du premier. La raison doit en être que *ceux-ci auront été écrits bien après celui-là.* Comme il arrive généralement, le compositeur n'aura pas pu reprendre et continuer le tour d'inspiration originaire, car l'imagination du musicien est chose si délicate que, si on lui laisse abandonner la trace de sa fantaisie, si on la lui laisse perdre de vue seulement un court espace de temps, ce ne sera que le très heureux accident des plus rares moments qui lui permettra de la retrouver. *C'est pourquoi une œuvre une fois interrompue et mise de côté est rarement parfaite.* Mieux vaut pour le compositeur en commencer une nouvelle et oublier entièrement sa première disposition d'esprit.

« Si ma supposition sur la sonate de Grund n'est pas exacte, nous devons considérer la différence de valeur entre le premier mouvement et ceux qui le suivent comme due à une défaillance du pouvoir créateur, ce qui constituerait un reproche plus blessant que ma supposition.

« Mais en voilà assez ; le premier mouvement est suffisant pour assurer notre respect à l'égard du compositeur. *Le ton est* **sol mineur**, *ton favori des musiciens*, un de ceux dans lesquels beaucoup de chefs-d'œuvre ont été conçus. »

Comment douter que Schumann ait pensé à sa propre sonate, op. 22, en écrivant ces lignes ?

Sans doute se rappelait-il que lui aussi, de 1833 à 1838, avait « *abandonné la trace de sa fantaisie* » et n'avait pu retrouver « *le tour d'inspiration originaire* », sans la continuité duquel « *une œuvre est rarement parfaite* ». — Sans doute, même au moment où il cherchait à faire appeler sur la *sonate en sol mineur* l'attention du public, craignait-il en son for intérieur que la longue interruption survenue entre la conception des premier et troisième

morceaux, du second et du dernier, n'eût privé l'ensemble de sa composition de l'unité de pensée, et peut-être même de facture, qu'il jugeait nécessaire.

La fin de l'article sur la tonalité de *sol mineur* choisie par Grund accentue le rapprochement qui, pour n'être pas formulé, n'en est pas moins presque un aveu et donne à cette supposition un caractère de certitude.

Nous voilà donc fixés sur les sentiments de Schumann lui-même à l'égard de la *sonate en sol mineur*.

Voici maintenant le jugement que Wasielewski porte sur cette œuvre:

Après avoir apprécié sévèrement, et d'ailleurs avec élévation d'esprit, la sonate en *fa mineur*, le biographe dit :

« La sonate en *sol mineur* marque un grand progrès, car elle est décidément supérieure à sa sœur par la grande précision et la pureté de la forme, même lorsque l'idée n'est pas amenée à son complet degré de perfection, comme, par exemple, au milieu de l'Andante.

« La pièce la plus estimable, qui est le dernier mouvement, n'a pas été produite avant la fin de 1838, pendant son séjour temporaire à Vienne ; elle fut élaborée trois années plus tard que le reste de l'œuvre, pour remplacer le finale originaire, en sorte que, par comparaison aux trois premières parties de la sonate, elle témoigne d'un maniement beaucoup plus régulier de la forme. L'organisation, l'arrangement des idées et de la composition, le plan général, l'impression intellectuelle précise, tout répond à une conception claire et facile, exactement selon la volonté du compositeur. La note dominante de ce dernier morceau, animé par le feu d'une passion cachée, se relie bien à la profonde mélancolie des mouvements précédents ; — en sorte que l'œuvre entière est une peinture saisissante de l'état agité et surexcité des sentiments dont Schumann était rempli, et auxquels il obéissait de 1836 à 1840. »

De son côté le musicologue français, Ernest David, s'exprime en ces termes :

« La sonate en *fa mineur* offre un progrès décidé sous ce rapport (l'unité) et celle en *sol mineur* est encore meilleure, tout en n'étant pas exempte d'une certaine raideur. »

Il est probable, — encore que l'expression soit un peu obscure, — qu'Ernest David eût souhaité à Schumann plus de souplesse dans la conduite comme dans l'expression de sa pensée.

S'il en est ainsi, ce n'est point là une observation particulière à la sonate op. 22. Elle peut s'appliquer à l'œuvre entière de Schumann, dont le génie savoureux n'eut jamais et ne pouvait avoir la lumineuse aisance qui fut native, par exemple, chez Mozart et Mendelssohn.

La même remarque pourrait être renouvelée pour Weber, dont le théâtre, grâce à son coloris et à sa puissance d'évocation, a cependant conservé, en dépit du temps, sa fleur de jeunesse.

C'est l'éternelle histoire du poirier qu'on regrette de ne pas voir porter des pommes !

Quant à Wasielewski, son jugement, très juste dans son ensemble, paraît, — après une analyse attentive, — erroné en ce qui touche le finale.

Le fervent biographe de Schumann a été influencé dans son appréciation par l'opinion préconçue que le Maître avait en 1833 une instruction technique très insuffisante, et que cette instruction était déjà très accrue en 1838.

Le vrai est que le Rondo, — qui n'est pas la pièce maîtresse de l'œuvre, — le cède, au contraire, au premier temps comme unité de plan, d'inspiration et même de mouvements ; la valeur des idées y est plus d'une fois inférieure à celle du début de la sonate, et la péroraison du finale, entachée d'un reflet de virtuosité, n'a pas la fière noblesse de celle du premier morceau.

N'oublions pas toutefois que le finale est la pièce la plus difficile à traiter dans une œuvre de cette nature, pour qui veut y maintenir l'élévation de la pensée et la distinction de la forme. Plus d'une fois ce dernier chapitre du livre a été la pierre d'achoppement de grands Maîtres ; et si on peut citer d'admirables modèles du genre, tels que le finale de la sonate en *la majeur* de Mozart, celui de la symphonie en *mi bémol* de Haydn, de la symphonie en *ut mineur*, de la neuvième symphonie, des sonates op. 27 et 57 de Beethoven, etc., le nombre est encore beaucoup plus grand des symphonies, des quatuors et des sonates parmi les plus célèbres, où l'intérêt faiblit à ce moment, l'inspiration devenant moins ample et les moyens d'effets plus vulgaires.

Tel qu'il est, le finale de la Sonate en *sol mineur* de Schumann demeure en soi un bon morceau, conduit avec chaleur, développé parfois avec force, où se trouvent des accents d'un charme poétique rare, contrastant avec la vigueur qui en est le trait dominant.

Dans son ensemble, la sonate n'a pas le défaut d'unité que paraissait redouter Schumann.

Les quatre parties forment un tout homogène, non seulement par la tonalité qui, pour trois d'entre elles, est la même, mais encore par le tour romantique de la pensée, par l'intensité de l'expression, par les alternatives d'un emportement fiévreux se répandant au dehors comme dans le premier temps, et de rêve intérieur comme dans l'andante, par la passion tourmentée qui anime l'œuvre entière, enfin par la modalité de certains procédés particuliers, non seulement à Schumann, mais encore au Schumann de cette époque.

Quant à la forme, il est possible qu'elle soit par instants un peu pénible; mais l'impression que laisse la sonate est pareille à celle que fait naître, par exemple, le quintette pour piano et cordes en *mi bémol*. On se sent en face d'une œuvre robuste, solidement charpentée, construite de main d'ouvrier, d'une œuvre, en un mot, étonnamment vivante, ayant de la chair, du sang et des muscles.

Ce n'est pas la forme de Mozart et de Mendelssohn. C'est une forme différente, issue de Bach et de Beethoven, qui n'en demeure pas moins personnelle et digne d'admiration.

Faut-il regretter que l'auteur du *Carnaval*, des *Lieder*, de *Manfred*, de la Sonate en *sol mineur*, de la Symphonie en *ut*, n'ait pas été soumis, dès l'enfance, comme Mendelssohn, à la rude discipline d'un Zelter?

Si unanimement qu'ait été jusqu'à ce jour exprimé ce regret dans le monde musical, il est permis de ne pas le partager.

La nature de Schumann, taciturne, replié sur lui-même, presque sauvage, eût été entravée par ce pur et rigoureux enseignement, qui féconda les dons prodigués dès son berceau par la fée Mab à Mendelssohn, né et préparé pour la *musique absolue*. Le génie du Maître romantique, fait de sentiment profond, de passion et de fantaisie, qui avait besoin, pour arriver à sa pleine expansion, des *influences extérieures, étrangères à la musique*, eût été étouffé par cette main-mise et ne se fût pas épanoui en dégageant tous ses pénétrants parfums.

Qui sait même si ces harmonies, si expressives, si hautes en couleur, si osées parfois, — incorrectes même, aux yeux de qui les juge à la commune mesure, — que Schumann a répandues à profusion dans son œuvre, auraient jailli spontanément de son cœur sous ses doigts et sous sa plume,

si son esprit avait reçu dès les premières années un ineffaçable pli, si son intelligence eût dirigé toujours et assagi son imagination!

Quel dommage pour l'art, si son génie de trempe nouvelle n'avait commis, en le rajeunissant, ces *heureuses fautes* d'où sont sorties tant de précieuses trouvailles!

Schumann demeure un Maître unique.

Nul musicien n'incarna plus et mieux que lui, dans une expression d'art incomparable, l'âme mélancolique, agitée, rêveuse, souffrante et extraordinairement sensible de son siècle.



INDEX



IMPRIMERIE ALSACIENNE ANCt G. FISCHBACH, STRASBOURG. — 1265

DATE DUE


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00789 6858

